STOCKHOLMS UNIVERSITET SLAVISKA INSTITUTIONEN

RYSKA II

RYSK LITTERATURHISTORIA FRAM TILL 1917

Kompendiet består av kapitel ur Litteraturens världshistoria, Stockholm 1971-1974. Författare är prof. Carl Stief, Köpenhamn (sid. 1-100) och prof. Nils Åke Nilsson, Stockholm (sid. 101-122). Kopieringen har skett med tillstånd av Norstedts Förlag AB. Kompendiet är sammanställt av Bengt Jangfeldt.

Innehåll:

Slavernas utbredning och de slaviska rikena/1
De två kulturmönstren och de slaviska apostlarna/2
Krönikor och legender/4
Ryska historieskrivare/6
Muntlig folkdiktning och bylinor/7
Rysk isolering/10
Den förste ryske skriftställaren/11
Avvakúm/12
Klassicism i Ryssland/12
Kantemír/14
Tredjakóvskij/14
Lomonósov/15
Sumarókov/16
Fonvízin/17
Derzjávin/18
Radísjtjev/19
Karamzín/21
Zjukóvskij/22
Krylóv/23
Gribojédov/25
Bátiusjkov, Baratýnskij/27
Púsjkin/28
Lérmontov/34
Tjúttjev/37
Gógol/39
Belínskij/46
Herzen/49
Ung nation - litterär stormakt/52
Nekrásov/54
Ostróvskij/56
Tidens kritiker: Herzen, Tjernysjévskij, Dobroljúbov, Písarev/58
Aksákov/61
Gontjaróv/62
Saltykóv/63
Turgénev/65
Dostojévskij/73
Tolstój/87
Leskóv/99
Från symbolism till revolution/101
Brjúsov/102
Bélyj/104
Blok/106
Achmátova/108
Mandelstám/109
Majakóvskij och futuristerna/109
Tjéchov/112
Búnin/116
Górkij/117
Andréjev/119
Andrej Belyjs Petersburg/121



Den slaviska litteraturen

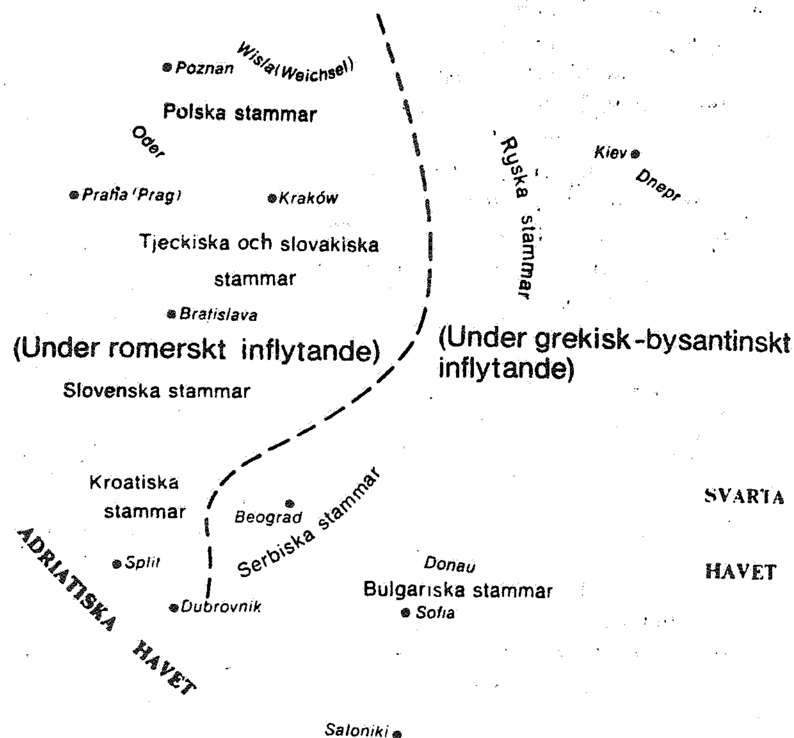
Av Carl Stief

Slavernas utbredning och de slaviska rikena

Slaverna trädde sent fram i Europas historia. De romerska legionerna nådde aldrig upp till det vidsträckta skogslandet mellan Oder i väst och Dnjepr i öst, där de slaviska stammarna hade sina boplatser vid de otaliga sjöarna och floderna. Det var endast köpmän, som gärna ville byta till sig den i Medelhavsländerna så efterfrågade bärnstenen, som trängde in i slavernas områden. Antikens geografer, som visserligen kände till att det här i Europas nordöstliga hörn bodde människor som talade ett annat språk än germanerna, har dock endast ytterst sparsamma och tämligen tvivelaktiga upplysningar om slaverna.

Först på folkvandringstiden kom slaverna i verklig kontakt med det övriga Europa. Vid denna tid, då så många folkslag bröt upp från sina urgamla hem, satte sig också slaverna i rörelse. På 400-talet började de strömma ner över Karpaterna, fram över den ungerska pustan och nådde efter hand fram till Adriatiska havet. Österifrån trängde de även in på Balkanhalvön, där deras frammarsch stoppades först en bra bit in i det nuvarande Grekland.

Slavernas utbredning hade en annan karaktär än germanernas. Medan dessa ofta bröt upp i stora skaror och drog vida omkring tills de kom fram till en plats där de kunde slå sig ner, tycks slaverna ha sköljts in över sina nya områden. Så som havet äter land sköt den ena vågen efter den andra fram, och där de satte sig fast där förblev de. Några utposter har de senare måst överge: landet mellan Elbe och Oder, som tyskarna erövrade under medeltiden och där slaverna nu trängts samman i mindre enklaver, Italiens nordöstliga hörn, som venetianarna lyckades reromanisera, och slutligen norra Grekland, där nu endast ortnamnen vittnar om gammal slavisk bebyggelse. Den ungerska pustan gick också förlorad, då magyarerna på 900-talet underkuvade de slaviska kolonierna där. Då slaverna inte heller lyckades in-





förliva herdestammarna i de rumänska bergen blev det slaviska folket skilt av ett brett bälte. Men det som gick förlorat i väst kompenserades i öst, där den slaviska utbredningen har fortgått fram till våra dagar. Ända sedan forntiden har slaviska krigare, pälsjägare och fångstmän dragit mot öster, och i deras spår har bonden följt och lagt jorden under plogen.

När slaverna hade konsoliderat sig i sina nyvunna territorier, uppstod statsbildningar som förvandlade de lösliga stamsammanslutningarna till de slaviska nationer vi känner till i dag. Polen träder på 900-talet fram som en ganska fast uppbyggd organisation. Mer än hundra år tidigare hade det funnits ett stormähriskt rike, som dock snart föll sönder i inbördes stridande tjeckiska, mähriska och slovakiska furstendömen. Endast tjeckerna lyckades skapa ett oavhängigt kungarike. Slovenerna kom efter en kort period av självständighet att lyda under Österrike, ett ok som de kastade av sig först 1918. Kroatien var omkring år 1000 ett självständigt kungadöme, senare blev också Bosnien en självständig stat. Av ett småfurstendöme skapade den serbiska dynastin Nemanjitj på 1200-talet ett storrike, som det tog turkarna mer än hundra år att underkuva. Bulgarerna, vilkas härskande överklass var ett asiatiskt ryttarfolk, som dock mycket snabbt smälte samman med slaverna, hade redan på 900-talet konstituerat sig som stat. I öster samlades de slaviska stammarna från Finska viken till Svarta havet på 900-talet under Kiev-riket, vars från början nordiska dynasti, Rurik-släkten, var Rysslands härskare ända fram till 1598.

De två kulturmönstren och de slaviska apostlarna

Det geografiska läget blev avgörande för det kulturmönster de nybildade staterna antog. Före utbredningen hade de slaviska stammarna språkligt sett varit skilda åt endast av dialektala olikheter. Deras sociala organisation, kultur och religion tycks också ha haft en enhetlig karaktär. I och med utbredningen över detta stora område gick den enhet förlorad som senare panslavistiska ideologer, från romantiska drömmare till hårdkokta tsaristiska och bolsjevistiska politiker, förgäves sökt återupprätta. De slaviska språken utvecklades och fick sin särprägel i varje enskilt land. Men det som blev

avgörande för den slaviska litteraturens utveckling var att konfrontationen med Europa gav upphov till två slaviska kulturkretsar.

När slaverna inlemmades i den europeiska kulturkretsen var uppspaltningen i ett västligt och ett östligt politiskt och kulturellt maktcentrum för länge sedan etablerad. I väst var det arvet från det karolingiska riket, med sitt andliga centrum i Rom och med den romersk-katolska kyrkan som förbindelselänk mellan länderna, som vävde mönstret. I öst var det kejsarmakten i Konstantinopel och den grekisk-katolska kyrkan som skapade institutionerna och formade tänkesätten. Visserligen var den östliga och den västliga kyrkan ännu inte slutgiltigt skilda åt — den oförsonliga brytningen kom först 1054 — men de politiska maktgrupperna och de två kulturerna hade redan helt olika karaktär.

Polen, de tjeckoslovakiska provinserna, Slovenien, Kroatien och Dalmatienkusten kom under västligt inflytande, vilket i första hand betydde att de antog kristendomen i dess romersk-katolska form. Serbien, Montenegro, Macedonien, Bulgarien och Ryssland orienterade sig mot Bysans och mottog kristendomen därifrån. Hur djupa historiska rötter denna skillnad mellan öst och väst har, kan man utläsa av att gränslinjen mellan öst- och västkyrkan i det nuvarande Jugoslavien följer den gamla demarkationslinjen mellan det östromerska och det västromerska riket.

För medeltidens litteratur i de slaviska länderna betydde denna uppdelning i två kulturkretsar att man i östländerna hämtade sin inspiration i den bysantinska litteraturen, medan man i de romersk-katolska slaviska länderna vände sig till latinska och västeuropeiska förebilder.

Slaverna har flera gånger försökt trotsa detta av geografiska betingelser bestämda öde. Paradoxalt nog ledde ett av de första försök som gjordes västerifrån till att östslaverna fick det instrument utan vilket en litteratur i ordets egentliga betydelse är otänkbar, nämligen ett alfabet. Det vi i dagligt tal kallar det ryska alfabetet (beteckningen är inte helt tillfredsställande eftersom det med modifikationer används i alla slaviska nationer som bekänner sig till eller har bekänt sig till den grekisk-katolska tron) kom till på västligt initiativ.

I början av 860-talet sände den mähriska fursten *Rastislav* en legation till kejsar Mikael III i Konstantinopel. I brevet



De s. k. "slaverapostlarna" Methodios och Konstantinos håller sitt intåg i Rom. Detalj av en fresk från 1000-talet i kyrkan San Clemente i Rom; den upptäcktes av en händelse 1857, när en pater skulle gräva en brunn.

till kejsaren hette det bl. a.: "Vårt folk har frigjort sig från hedendomen och håller sig till kristendomen. Men vi saknar en lärare som kan förklara den sanna innebörden i kristendomen på vårt eget språk. Sänd oss därför en sådan lärare och biskop."

Bakom den fromma önskan om att få den sanna innebörden i kristendomen tolkad på det egna språket låg politik.

Kristendomen hade kommit till Tjeckoslovakien västerifrån. Tyska missionärer spred evangeliet och hade lagt landet under tyska biskopar. Och denna gång, som så ofta senare i historien, kom efter missionären köpmannen och soldaten. För att hävda sin oavhängighet gentemot det tyska *Drang nach Osten* ville Rastislav bli knuten till Bysans, som låg tillräckligt långt borta för att den kyrkliga enheten inte också skulle betyda politisk dominans.

Kejsaren mottog brevet väl och bad bröderna *Konstantinos* och *Methodios* att resa till Mähren. Att han valde dem berodde inte endast på att de var kända som lärda och fromma män, utan först och främst därför att de var födda i Thessalonike (Saloniki), där befolkningen var så uppblandad med slaver att stadens inbyggare ofta var tvåspråkiga. Trots att bröderna var söner till en av stadens högsta grekiska ämbetsmän behärskade de slaviska. Som barn hade de säkert tillägnat sig språket på gatan eller kanske av tjänstefolk med slaviskt ursprung. De påtog sig uppgiften och Konstantinos började genast utarbeta ett alfabet som täckte de slaviska ljuden. Kort tid därefter blev hans alfabet, som kallades det *glagolitiska* efter substantivet *glagól* (ord), förenklat. Det är detta förenklade alfabet vi kallar det ryska: ett bättre namn är dock det *kyrilliska*, uppkallat efter Konstantinos som tog namnet *Kyrillos* som munk.

Bröderna översatte de för gudstjänsten nödvändiga heliga skrifterna till den slaviska dialekt de hade lärt sig i Saloniki. Det var denna dialekt man senare kom att kalla kyrkslaviska, eftersom den blev bärare av östslavernas religiösa litteratur. Detta språk förstods då i hela det slaviska området, men det har efter hand, i takt med folkspråkens utveckling, stelnat i sin en gång för slaverna skapta form och fått något av samma högtidliga klang som latinet för de romerska katolikerna.

År 863 kom Konstantinos och Methodios till Mähren, där de fortsatte sin översättarverksamhet och därmed lade grunden till den slaviska litteraturen, som i åtskilliga år först och främst var en översättningslitteratur. Deras verksamhet stötte på våldsamt motstånd från de tyska prästerna, och när de slaviska apostlarna höll gudstjänst på slaviska och inte på latin måste de fara till Rom för att försvara detta brott mot romersk-katolsk sedvänja. Påven gav dem visserligen lov att

fortsätta använda nationalspråket, men deras verksamhet i Tjeckoslovakien led trots detta skeppsbrott.

Under deras uppehåll i Rom dog Konstantinos (869). Han begravdes i kyrkan San Clemente, dit hans reliker, som i många år varit försvunna, helt nyligen har återförts och där de är av betydelse för den aktuella försoningen mellan de två katolska kyrkorna. Methodios återvände till Mähren, men blev fängslad och tvungen att för en tid ta sin tillflykt till Ungern. Han arbetade dock oförtrutet vidare med att översätta och förkunna.

Krönikor och legender

Efter Methodios' död år 885 blev hans lärjungar fördrivna. Några skall ha sålts på slavmarknaden i Venedig, där den bysantinske kejsaren friköpte dem. De verkade därefter i de sydslaviska länderna. Bulgarerna, som efter att ha misslyckats med att bli knutna till den romerska kyrkan mottagit kristendomen från Konstantinopel, tog väl emot dem, och det var i Bulgarien den stora översättarverksamheten skulle utveckla sig och göra inte endast Bibeln utan också hela den bysantinska kyrkans litteratur — kyrkofädernas dogmatiska skrifter, predikosamlingar, helgonlegender osv. — tillgängliga för slaverna. Även en del profana texter översattes till kyrkslaviska, så t. ex. bysantinska krönikor, Josephos' Det judiska kriget, m. fl. Men huvudsakligast var det den litteratur kyrkan hade användning för som blev översatt. Från Bulgarien spreds den i avskrifter till Ryssland, som antog kristendomen på 980-talet, och till Serbien och andra sydslaviska provinser. I denna litteraturs anda skrev också de slaviska prästerna och munkarna sina egna originalverk. Även om dessa andliga författare på sina ställen blottar en poetisk ådra eller en retorisk begåvning, har denna dogmatiska eller uppbyggliga litteratur inte mycket med diktning att göra. Den tillhör snarare kyrkohistorien och kulturhistorien än litteraturhistorien. Samma förhållande gör sig gällande i den västslaviska litteraturen, med den skillnaden att man här översätter från latin och västeuropeiska språk och skapar originallitteratur i den romersk-katolska trons tjänst.

I den överväldigande mängden av kyrkobrukslitteratur



Khan Krums gästabud, en scen ur den bulgariska historien, återges på denna teckning från den bysantinska Manasse-krönikan, som översattes till bulgariska på initiativ av tsar Ivan Alexander (1331—71) och som endast finns i ett illustrerat exemplar. Det berättas att den bulgariske fursten Krum efter att ha tillfångatagit den bysantinske kejsaren Nikeforos I år 809 lät halshugga honom, sätta hans huvud på en lans och utställa det till allmänt beskådande ett par dagar. Därefter lät han av Nikeforos' hjärnskål göra ett silverbeslaget dryckeskärl och använde det under gästabuden till att skåla med de slaviska bojarerna. — Manuskript från ca 1345 i Biblioteca Vaticana, Rom.

finner man dock enstaka verk som i kraft av sin poetiska skönhet eller berättarkonst tillhör diktningen. Den polska medeltidslitteraturen är till största delen skriven på latin, alltså även de polska krönikor som tillskrivs Gallus (1100-talet), Krakówbiskopen Kadlubek (1200-talet), Janek z Czarnków (1300-talet) och kanslern Jan Dlugosz (1400-talet). T. o. m. de polska helgonhymnerna var skrivna på latin. På sitt eget språk kände medeltidens polacker endast till den av innerlig religiositet genomsyrade Mariahymnen *Bogurodzica*, vilken går tillbaka till 1200-talet. Till denna lades på 1300-talet efter västlig förebild en rad Mariavisor.

Även de tjeckiska krönikorna var i början skrivna på latin. Efter det att munken *Kristian* ca år 1000 hade skrivit legenden om de första tjeckiska trosvittnena, prins Václav och hans farmor Ludmila, skrev *Cosmas* i början av 1100-talet *Chronica Bohemorum*, vilken innehåller de sägner om tjeckernas äldsta historia som skulle få så stor betydelse för den tjeckiska nationalkänslans pånyttfödelse under 1800-talet (band 10). I början av 1300-talet skriver *Dalimil* dock sin krönika på tjeckisk vers. Från 1000-talet härstammar den tjeckiska psalmen *Hospodine, pomilyj ny* (Herre hav barmhärtighet med oss), som liksom den polska Bogurodzica sjöngs på slagfälten. Århundradet därefter tillkom den patetiska *Sankt Václav-hymnen*. Dessa var de enda tjeckiska psalmer som det före Jan Hus var tillåtet att sjunga i Böhmens kyrkor.

Serbernas främsta bidrag till medeltidslitteraturen var en rad biografier över härskare och kyrkliga dignitärer. Den nationella serbiska kyrkans grundläggare *Sava* skrev i början av 1200-talet en biografi över sin fader Nemanja, hans bror Stefan utvidgade denna skrift till en fyllig berättelse om kungens liv från hans födelse till hans död. Några årtionden senare blev Savas och Stefans liv skildrade av munken *Domentian* i många ord och med många utsirningar. Andra andliga skribenter följde denna tradition och skapade på så sätt ett porträttgalleri av Serbiens härskare fram till rikets fall 1389. Även om avsikten med dessa biografier var att lovprisa de fromma och rättänkande furstarna och biskoparna, lyckades man i många fall skildra dem så livaktigt att de även för en modern läsare framstår som individuella personligheter.

Ryska historieskrivare

Medan krönikeskrivandet i väst- och sydslaviska länder aldrig gav upphov till någon stor tradition, fick det i Ryssland ett imponerande omfång som överträffar varje annat europeiskt land. Nästan oavbrutet från 1000-talet ända in på 1600-talet arbetade den ryska kyrkans män med krönikeskrivande. De första krönikorna kom till i Kiev och Novgorod under furst Jaroslav den vise (1015—54) och hans söner, de sista (1600-talet) berättade om erövringen av Sibirien. Tillsammans utgör de en lång rad volymer, som förutom att de kastar ljus över Rysslands historia ofta innehåller berättelser av stort litterärt värde. Förebilden är de bysantinska krönikor som genom bulgariska översättningar kom till Kiev, där en klerkskola upprättades vid Sofiakatedralen 1037. Här gjordes de första uppteckningarna, vilka sedan fortsattes av olika skrivare så att det år 1114 förelåg ett helt verk: *Berättelse om svunna år*, även kallad Kievkrönikan. Efter en av sina redaktörer blev den också kallad *Nestorskrönikan*. Den ligger till grund för alla senare krönikor.

Materialet till detta verk är hämtat från många håll. Förutom bysantinska källor använder man material från furstarnas arkiv, helgonlegender om munkarna som grundlade det berömda Grottklostret i Kiev och om furstebröderna Gleb och Boris, som var dynastins familjehelgon, vidare ögonvittnesskildringar av historiska händelser och lokala sägner. Intressantast och konstnärligt bäst berättade är krigslisthistorierna och berättelserna om furstarnas liv. En och annan av dessa berättelser, som har sagastilens kärnfullhet, återfinner vi i nordisk prosa. Så är t. ex. historien om furst Olegs död en rysk variant av berättelsen om Orvar Odds ändalykt. Här har sagesmannen utan tvekan varit medlem av furstens hird.

I Nestorskrönikans fortsättning finns åtskilliga historier som berättas med känsla för dramatisk uppbyggnad och med psykologisk lyhördhet. Det är inget under att krönikorna varit en skattkista för senare ryska författare.

Krönikorna fördes i klostren och vid biskopssätena, ofta på inspiration från furstarna. De gav uttryck för de aktuella politiska åsikterna. Men det hände även att deras författare tog avstånd från det självförintande borgarkrig som medeltidens ryska furstar förde.



Författaren till den gammalryska krönikan bär namnet Nestor. Denna skulptur av honom, som utfördes 1889 av M. Antokolskij, står i brons i Tretjakovgalleriet i Moskva och i marmor i Ryska museet i Leningrad.

Kvädet om Igor

I det märkliga verket *Igorkvädet*, "Sången om Igors härtåg", berättas på rytmisk prosa om en olycklig expedition som furst Igor av Novgorod-Severskij, en liten sydrysk stad,

år 1185 företog mot sydryska stäppens dåvarande härskare polovtserna. Furst Igor tillfångatogs och hans här tillintetgjordes. Han lyckades fly, och efter ett par år fick de ryska styrkorna hämnd för det försmädliga nederlaget. Dikten, som endast berättar om nederlaget, tycks ha skrivits i avsikt att samla de ryska furstarna kring hämnden. Den bör alltså ha skrivits helt kort efter fiaskot och före segern över polovtserna ett par år senare.

Dikten följer, med talrika utvikningar till tidigare händelser i rysk historia, händelseförloppet så som vi känner det från krönikan. Men diktaren är mer angelägen att med hjälp av ett vågat bildspråk uppegga läsarens fantasi än att ge en episk skildring. Ofta låter han det stanna vid en antydan och låter sedan den ena bilden följa på den andra, så att händelseförloppet förlorar sig i våldsamma färg- och ljudeffekter och dunkla associationer. Han tycks ha kännedom inte endast om den ryska folkpoesins verkningsmedel utan också om grekisk poetik.

Skildringarna är koncentrerade i en rad scener av vilka en del har rent målerisk karaktär och andra är fyllda av rörelse och oro. Naturen tar aktiv del i de dramatiska händelserna och en hednisk demonvärld manas fram ur jorden, medan det däremot märkligt nog finns endast sparsamma spår av kristendom i diktverket. En uppfattning om stilen ger den klagosång som Igors hustru stämmer upp när hon i den tidiga morgontimmen står på fästningsmuren. Jaroslavnas stämma ljuder likt en ensam göks klagan:

> Jag vill flyga iväg som en gök längs med floden, jag vill doppa min bäverskinnsärm i Kajalafloden, jag vill tvätta de blodiga såren på min furstes plågade kropp.

Jaroslavna gråter tidigt om morgonen på stadsmuren i Putivl:

> O blåst, du min blåst, varför blåser du, herre, så våldsamt? Varför för du hunnerskyttarna på dina lätta vingar fram mot min älskades fylking? Har du inte nog med att blåsa högt uppe under skyarna eller med att vagga skeppen på det blånande hav? Varför, herre, har du strött min glädje ut över stäppens gräs?

När ryssarna 1380 segrade över tatarerna i det avgörande slaget på "Snäppfältet" blev ett liknande kväde diktat till



Furst Igors utmattade rytteri (t. h.) i kamp med polovtserna, som blev besegrade. Denna framställning är en miniatyr från den s. k. Radziwill-handskriften av den ryska krönikan. Handskriften är illustrerad med inte mindre än 617 sådana miniatyrer och härstammar från slutet av 1400-talet. — Leningrad, Vetenskapernas sällskaps bibliotek.

minne av segern, *Donkvädet*. I en mycket enklare stil, utan Igorkvädets våldsamma metaforer och dunkla anspelningar, berättar Donkvädet i en högstämd poetisk stil om furst Dmitrij Donskoj och de andra ryska furstarnas hårda kamp mot arvfienden. Enligt traditionen håller man denna dikt för en dålig efterapning av Igorkvädet. Det har dock höjts röster, och de har under de senaste åren blivit fler, som hävdar att Donkvädet är det ursprungliga, och att Igorkvädet är en förfalskning som gjorts under 1700-talet med Donkvädet som förebild. Framtidens forskning får avgöra denna strid.

Muntlig folkdiktning och bylinor

Om medeltidens slaviska litteraturer endast utgjorts av hymner, krönikor och biografier, hade de kunnat avfärdas med ett par inledande anmärkningar till kapitlet om den slaviska diktningen, då den långt senare verkligen fick målföre. Men det var likadant i de slaviska länderna under medeltiden som det var i Skandinavien: diktens källa sprang inte fram ur den skrivna litteraturen, utan ur den poesi som fanns i den muntliga berättartraditionen. Liksom folkvisorna är vår



Bylinsångare som spelar, dansar och sjunger för sändebuden från Holstein-Gottorp vid Ladoga 1634. Härom berättar den danske etnografen och forskningsresanden Adam Olearius, som var närvarande vid detta framträdande: "Bylinsångarna uppträdde först med en sång om Gud den allsmäktige och en om tsar Mikael Fjodorovitj. Då de upptäckte att denna underhållning behagade de främmande, fortsatte de med att demonstrera olika danser."

medeltidslitteratur, hade slaverna vid sidan av den officiella litteraturen en rikt blomstrande lyrisk och episk diktning, som nedtecknades långt senare men som sjöngs och föredrogs redan under medeltiden, ja säkert ännu tidigare.

Den lyriska diktningen var knuten till årets gång och avgörande händelser i människans liv. Vårvisor avlöstes av visor som ledsagade arbetet på fälten. Vid solstånden, midsommar, nyår och fastlag sjöngs visor som går tillbaka på hedniska riter. Även den episka visan tycks ha mytologisk bakgrund. De versmått som brukas i de ryska *bylinorna*, i de ukrainska s. k. *dumy* och i de sydslaviska *pesmerna* tycks gå tillbaka på en gemensam slavisk meter, och spår av mytologisk art tycks peka på att slaverna i äldre tid har framfört episka dikter vid religiösa fester. Med vår nuvarande kännedom om dem kan vi dock räkna endast den ryska epiken

som medeltida. Jugoslavernas hjältevisor tycks visserligen gå tillbaka på äldre förlagor, men stoffet i dem är från senare tid. De ukrainska kosackvisorna, dumy, hämtar också sitt stoff från händelser som inträffat efter medeltidens slut. Däremot är innehållet i de ryska bylinorna med all säkerhet medeltida, även om de flesta blivit nedtecknade under loppet av de sista tvåhundra åren. Ordet *bylina* betyder berättelse om det som har hänt. Man bör emellertid inte ta denna definition så ordagrant, ty det som berättas i dessa episka dikter är ofta så övernaturligt att det ligger långt utanför verklighetens gränser. Men ordet tolkar sångarnas inställning till det de berättade. Bylinsångarna trodde på vad de sjöng om, även om det handlade om att en ensam hjälte förmådde tillintetgöra en fiendeskara på 40 000 man.

En bylina kan bestå av mellan ett par hundra och flera tusen verser. Verserna varierar mellan sju, tretton, femton eller sjutton stavelser. Rim förekommer sällan, men ett bestämt antal höjningar ger versen dess karaktär. Bylinan blev ursprungligen föredragen till musik och buren av en enkel mässande melodi. Berättelsen lärdes inte utantill, utan visan improviserades var gång den framfördes. Fasta formler, stereotypa skildringar och en enkel utveckling av motiven hjälpte sångarna att hålla berättelsen inom någorlunda fasta ramar.

Kärnan i bylinorna är kämpavisor som skildrar ryska hjältars kamp mot landets fiender. Fienden är i regel tatarerna, som behärskade Ryssland mellan åren 1241 och 1380. Vi kan av detta sluta oss till att bylinorna, i den form vi nu känner till dem, går tillbaka till dessa århundraden eller tiden strax efter. Men åtskilligt i bylinorna går längre tillbaka: när Kievriket och dess furstar spelar så stor roll i bylinorna är detta säkert ett arv från äldre tid.

Av bylinornas hjältar, vilka uppgår till en tjugo stycken, är det i synnerhet tre som utmärker sig framför de andra: *Iljá Múromets, Dobrýnja Nikítitj* och *Aljósja Popóvitj*. Den historiska förebilden för den sistnämnde är känd: han levde på 1200-talet. Bakom Dobrýnja kan man kanske ana den härförare Dobrýnja som kristnade Novgorod. Iljá Múromets' eventuella historiska bakgrund känner man däremot inte till. De tre hjältarna har var och en sina typiska särdrag, som följer dem från visa till visa. Iljá Múromets utmärker sig för



En dramatisk situation från bylinan om Rövaren Solovej och Iljá Múromets, som Pasternak för övrigt har nyttjat i en av sina dikter. Denna illustration, som är från 1967, är ett exempel på de s. k. Palekh-konstnärernas moderna dekorationsstil, som också kommer till stor användning i den sovjetiska konstindustrin.

en enorm styrka, bärsärkagång, godmodighet och svaghet för dryckjom. Dobrýnja Nikítitj är den höviske krigaren, diplomaten och aristokraten. Aljósja Popóvitj framstår som den listige och kvinnokäre, och han drar sig inte för att ljuga sin stridskamrat död för att kunna gifta sig med dennes hustru. Men de är alla tre mäktiga försvarare av den ryska jorden och den ryska tron.

Många av visorna bär ännu spår av historiska händelser, men internationella vandringshistorier, sagomotiv och senare påbyggnader har ofta överskuggat det historiska som eventuellt låg till grund för visan. Vi hittar t. ex. bland Iljá Múromets-visorna den gamla berättelsen om faderns tvekamp med sin okände son, vilken fick sin ädlaste utformning i den tyska Hildebrandslied (s. 228). Även berättelsen om hustrun som i många år väntar på sin man och under tiden ansätts av friare (Penelope) finns med bland bylinorna.

Bylinorna utgör tre cyklar: *Kievbylinorna*, *Novgorodvisorna* och det *Moskovitiska eposet*. I Kievcykeln koncentreras handlingen kring furst Vladimir och hans män. Visorna inleds som regel med en beskrivning av ett gille i furstens sal. Alla är glada och tillfreds. Endast en sitter modfälld. På furstens fråga varför han inte dricker och roar sig svarar hjälten att fienden närmar sig Kiev, att tecken i naturen varslar om olycka för det heliga Ryssland osv. Han sänds därefter ut att möta inkräktarna, och även om kampen blir hård står han alltid kvar som segerherre.

Novgorodbylinorna ger en glimt av livet i den driftiga köpmansrepubliken. Det äventyrliga är mer framträdande i denna cykel, och ofta skönjer man en fin poetisk känsla, så t. ex. i visorna om *Sadko* som gav stoff till operan med samma namn. Bylinan om spelmannen Sadko är den ryska varianten av visan om *Harpans kraft*. I Moskvabylinorna träder den auktoritäre Moskvafursten fram, och man märker folkets dubbla inställning till honom: vördnad och hat.

Bylinorna finns i dag nedtecknade i hundratals varianter, men både ämnenas och hjältarnas antal är relativt litet. Vad vi känner till är dock säkert endast resterna av en mycket ymnigare diktning. Äldre källor bevisar att bylinorna har besjungit hjältar som nu endast är tomma namn. Mycket tyder på att bylinorna under medeltiden var hovdiktning, även om sovjetiska forskare med skärpa förkastar denna uppfattning. De hävdar att denna diktning har folkligt ursprung och att den har tillhört hela folket. Under de sista århundradena har endast bondebefolkningen känt till den, men detta kan vara resultatet av att det gamla Rysslands kringvandrande sångare på 1600-talet blev utvisade från städerna och tog sin tillflykt till den ryska provinsen.

Det var här, i nordryska byar och sibiriska bondstugor,

som ryska folklorister, stimulerade av romantikens sökande efter folkets förflutna, på 1800-talet återfann bylinorna och räddade dem undan glömskan. Bylinorna blev från och med nu en inspirationskälla i rysk litteratur. Åtskilliga sovjetiska diktare, t. ex. Pasternak och Majakovskij, har hämtat stoff i den gamla diktningen.

På grund av olyckliga politiska omständigheter kom inte de slaviska medeltida litteraturerna att slå ut i full blom. Sydslavien, dvs. både Bulgarien och de serbokroatiska länderna, kom på 1300-talet under turkarna, som undertryckte nästan all litterär verksamhet. Endast den dalmatinska kustremsan förblev under europeiskt välde, och det var också här som ett nytt litterärt liv växte fram. I Ryssland medförde mongolväldet från ca 1240 till ca 1380 en kulturell stagnation, och då tataroket äntligen kastats av hade man i sitt motvärn låst fast sig till den grad i stelnade attityder att varje nyskapelse uppfattades som kätteri. Tjeckerna satte in all sin intellektuella energi på den religiösa kampen (husitrörelsen) och försvaret av sin nationella självständighet. Paradoxalt nog blev det i stället det slaviska land vars medeltida litteratur väl hade varit den fattigaste, nämligen Polen, som senare skulle visa upp de rikaste litterära begåvningarna.

Rysk isolering

En av orsakerna till vår tids olycksaliga uppdelning i ett Öst- och ett Västeuropa är att renässansen med dess empiriska vetenskap, dess begär efter frigörelse och tonvikt på den enskilda människan, med andra ord: humanism och reformation, endast i ringa grad nådde fram till de slaviska länderna. Flertalet av de slaviska folken sackade därmed bakåt, och när de skulle hinna ifatt den moderna världen måste de på några årtionden uträtta det som i Västeuropa hade tagit århundraden.

Ryssland låg inte bara långt från renässansens härdar utan avskar sig också medvetet från dess inflytande. Den ortodoxa kyrkans självtillräcklighet och tsarmaktens växande absolutism försökte länge att hålla smittan från väster borta. Kättarrörelser, som tycks ha varit inspirerade av den religiösa oron i Västeuropa, kvävdes och det skrivna ordet stod hela tiden i självhärskarens och den rättrogna kyrkans tjänst. Medeltida genrer, såsom helgonbiografi och krönika, levde oanfäktade vidare och blev till och med vid 1500-talets mitt organiserade i grandiosa sammelverk, av vilka den s. k. *Nikonska illustrerade krönikekompilationen* med sina ca 20 000 sidor och 16 000 illustrationer är det mest imponerande. Litterära nyskapelser var däremot sällsynta fenomen. Det var dock ett tecken på begynnande uppbrott från de sekelgamla traditionerna att versen, som den ryska medeltiden endast hade känt i psalmdiktningen och som man utanför denna bara hade närmat sig i en fri rytmisk, recitativ prosa, omkring 1600 sporadiskt och i en synnerligen primitiv form dyker upp i olika skrifter. Mer än till klumpiga rimmerier blev verserna dock endast när de efterliknade den folkliga diktningen, som t. ex. i den olyckliga tsardottern *Ksenija Godunovas Klagovisa* från början av 1600-talet.

Tsaren och hans fältherrar

En prosa som hade lösgjort sig från den religiösa ideologin och som inte heller gjorde anspråk på att vara historieskrivning hade börjat utveckla sig ett halvt århundrade tidigare i form av politisk publicistik. Ivan den förskräcklige (1533—84) hämtade sålunda argument i sin kamp mot högadeln i *Ivan Peresvetovs* skrifter: *Berättelse om kejsar Konstantin* och *Berättelse om Sultan Muhammed* (omkr. 1540). Här propagerade författaren för det absoluta enväldets företräden framför magnatväldet. Tsaren uppträdde själv som en temperamentsfull, om Gustav Vasa påminnande politisk skribent i sin brevväxling med sin förutvarande fältherre, furst Kurbskij (1528—83), som 1564 hade flytt till Litauen och därifrån sände bannbullor mot den grymme härskaren.

Ett starkt politiskt engagemang präglar litteraturen i början av 1600-talet, då Ryssland efter den gamla Rurik-dynastins utslocknande (1598) kastades ut i "den stora oredan", som avslöjade att det medeltida Rysslands dagar var räknade. Visserligen sökte den nya Romanov-dynastin (från 1613) att upprätta den gamla ordningen, men en återgång var omöjlig. För att hävda sig måste man öppna för Västeuropa, och även om man försökte begränsa inflytandet västerifrån till de rent tekniska framstegen på krigs- och läkekonstens, hantverkets och handelns områden, så var det i längden inte möjligt att hålla västerns kulturliv borta: materiell samexistens drar med sig en ideologisk, och det förvärldsligande av mentaliteten som renässansen innebar sätter då också spår i Ryssland under 1600-talet.

Den förste ryske skriftställaren

Förmedlare mellan öst och väst blev till Moskva invandrade ukrainska och vitryska lärde. Deras hemtrakt hade under polskt styre direkt kontakt med Västeuropa, och åtskilliga av dem var välskolade latinare. Efter polskt mönster införde de den för det ryska språket inte särskilt lämpade stavelseräknande versen, vars främste odlare blev den i Vitryssland födde *Simeon Polotskij* (1629—80). Han kom 1664 till Moskva, där han några år senare blev lärare för tsarens barn och fick en position som närmast kan betecknas som hovpoetens, vilket redan det var något nytt. Han var beläst i de antika författarna, och denna lärdom förde han in i sina invecklade dikter, vilkas yttre arkitektoniska form — uppbyggd än som en stjärna, än som ett hjärta — visar hans beroende av barocklyriken. Sin stora produktion ordnade han kort före sin död i två samlingar, *Rifmologion* och *Den blomsterrika örtagården*, de första ryska diktsamlingarna. Polotskij fick väl ett visst inflytande på det nästa århundradets odediktare men är dock mest beaktansvärd som historiskt fenomen, såtillvida som han är den förste ryss som försökte och lyckades leva av sin penna. Om tsaren inte belönade honom tillräckligt rundhänt, när han lät "Demosthenes och Cicero, Homeros, Vergilius och Ovidius förstummas vid åsynen av tsarens glans", så drog sig Polotskij inte för att förebrå honom det i bittra ordalag.

Novell och självbekännelse

Den politiska publicistiken tog sig under 1600-talet uttryck i folkliga satirer över rättsväsendets bestickligheten, skillnaden mellan prästers och munkars predikan och levnad, godsägarnas utplundring av bönderna. Denna satir bryter också fram i flera av de noveller som okända författare skrev under århundradets senare hälft. Litteraturhistoriskt betecknar de det första ryska försöket att skapa en rent världslig fiktionsprosa. Medan flera av dessa berättelser mer eller mindre direkt återgår på utländska förlagor, är den fräckt charmerande *Historien om den ryske adelsmannen Frol Skobejev* ett originalarbete, även om den kansliskrivare eller lågadelsman som har skrivit den nog varit förtrogen med den europeiska skälmromanen. Med en säkerhet av den art som senare Pusjkin och Tolstoj satte så stort värde på går han rakt på sak: "I Novgorods härad levde adelsmannen Frol Skobejev. I samma härad låg munskänken Nardin Nastjokins gods. På dem bodde hans dotter Annusjka." Och utan att på något sätt ge uttryck för sin inställning berättar författaren vidare hur hans lusfattige hjälte cyniskt beräknande förför den rika godsägardottern och därigenom tvingar hennes föräldrar till att erkänna honom som sin "käre" svärson och arvinge. Både som kvinnopsykolog och som skildrare av en från verklighet röjer den okände författ-

taren en förbluffande illusionslös realism och en överlägsen berättarkonst.

Århundradets stora litterära bedrift var dock prästen Avvakums levnadsbeskrivning. *Avvakum Petrovitj* (1620/21—80) var ledare för den flygel av den ryska kyrkan som motsatte sig de reformer av kyrkoböcker och riter som patriarken Nikon genomförde på 1650-talet. Han var en lidelsefull anhängare av traditionen och hatare av allt nytt och i sin fanatiska hängivenhet för det bestående beredd att gå i döden för att inte ett jota skulle förändras, antingen det gällde ett enstaka ord eller sättet att slå korstecknet (han höll fast vid det gamla med två fingrar, medan Nikon införde bruket av tre fingrar). Hans oförsonliga hållning ledde till förvisning till Sibirien, där han misshandlades av lokala myndighetspersoner, som han oförfärat tillrättavisade. När han fick tillstånd att återvända till Moskva, kunde varken övertalning, förödmjukelser, svält eller prygel avhålla honom från att ivra mot reformerna och reformatorerna, som han ansåg för djävulens yngel (tsaren inbegripen), och han blev åter förvisad, nu till Nordryssland. I femton år satt han fängslad i en jordhåla, varifrån han smugglade ut sina stridsskrifter. 1680 blev han återförd till huvudstaden, där han tillsammans med ett par lärjungar blev bränd för majestätsförbrytelse.

Det var i jordhålan som han 1672—75 skrev sin *Protopopen Avvakums levnad,* den första ryska självbiografin, där han berättade om sitt livs via dolorosa. På ett djärvt och saftigt språk, som påminner om våra reformatorers, berättar han om sin kamp, polemiserar mot sina motståndare, som han överöser med skällsord, och avlägger vittnesbörd om sin brinnande tro och nästan patologiska självhävdelse. Hans vulkaniska temperament, sarkasm, envishet och sinne för den realistiska detaljen slår spontant igenom i stilen, och till synes utan att veta det skapade han inte bara ett gripande mänskligt dokument utan också ett språkligt minnesmärke, som ryska diktare från Turgenjev och Tolstoj till Gorkij och Leonov har återvänt till. Med detta verk fick den gamla ryska litteraturen sin epilog.

Även om det tidigare funnits flera tecken på att något nytt höll på att bryta fram, så var det först Peter den store (1672—1725) som gav västerlandet visum till Ryssland.

Klassicism i Ryssland

Den moderna ryska litteraturens upptakt

Det är vedertaget att låta den moderna ryska litteraturen börja med Peter den stores tid, dvs. ca 1700. Den europeisering av det ryska samhället, som "revolutionären på tronen" genomförde, skulle också innebära att en ny litteratur — nu i takt med den västeuropeiska — blev född. Men hur frestande det än vore att låta tsarens öppnade fönster mot väster också bli upptakt till en ny diktning, så är det inte litteraturhistoriskt korrekt, även om hans reformer naturligtvis inte kunde undgå att påverka den litterära utvecklingen. Uppbrottet från traditionen hade ägt rum redan på 1600-talet, då kyrkans monopol på litterär verksamhet bröts och världsliga tendenser började göra sig gällande (III: 508 ff).

Från att nästan uteslutande ha tjänat den kristliga uppbyggelsen och det heliga Rysslands hävder började ryska författare på 1600-talet intressera sig för att berätta en historia för dess egen skull och skriva vers som varken stod i uppbyggelsens eller statens tjänst utan uttryckte den enskilde individens behov eller helt enkelt syftade till underhållning. Redan i den gamla litteraturens sista storverk, Avvakums levnad (III: 511), hade individen, som den gamla litteraturen hade gömt bakom typen, brutit igenom, och mot århundradets slut dyker kärlekslyriken upp — karakteristiskt nog först som suspekt material i en rättssak. Hundratals kärleksdikter skrevs under de följande årtiondena av unga adelsmän, köpmanssöner och ämbetsmän vid kanslierna. Tills vidare cirkulerade de i handskrivna samlingar: det gällde även de romaner som tillkom i samma kretsar som utgjorde den nya litterära publiken. Till förebild hade dessa romaner senmedeltidens och den tidiga renässansens europeiska riddar- och äventyrsromaner, som via

Böhmen och Polen under 1600-talets sista fjärdedel äntligen fann vägen till Ryssland. De romantiska berättelserna om krigiska bedrifter och torneringar, om hövisk-sentimental kärlek öppnade här en ny värld för de ryska läsarna. För att uppleva denna värld sände de första ryska originalromanerna, som skrevs på Peters tid, sina hjältar till det spännande utlandet, som i *Historien om den ryske matrosen Vasilij Kariotskij och den sköna prinsessan Iraklija av Florens.* Vasilij råkar ut för många vedervärdigheter som han klarar sig ur, inte med Guds hjälp utan genom sitt goda förstånd, vilket är ett nytt drag, och blir till sist gift med prinsessan och kung i hamnstaden (!) Florens. Inte fullt så bra går det för hjälten i *Historien om den ryske adelsmannen Alexander,* men det har han inte heller förtjänat, för han sviker den ena älskarinnan för den andra. Då han drunknar i främmande land, begår hans trofasta älskade och en av de övergivna damerna självmord. Också hjälten i *Historien om den ryske köpmannen Ioan och den sköna jungfrun Eleonore* krossar åtskilliga hjärtan i fjärran länder. Köpmannen kommer dock hem igen, och den sköna spanjorskan måste trösta sig med en underofficer.

Åtskilliga av de översatta romanerna blev så populära vid hovet, att de blev dramatiserade av tsar Peters syster *Natalja* och spelade på den teater hon hade låtit uppföra på sitt slott i närheten av Moskva. Redan hennes far, tsar Alexej, hade 1672 inrättat en teater. Den fick sin repertoar från skådespel som översattes till ryska av i Moskva bosatta tyskar. I början var det mest bibeldramer som uppfördes, och åtskilliga av de ukrainska och vitryska andans män som var med om att skapa kontakten med Västeuropa, bl. a. Simeon Polotskij (III: 508), skrev för scenen. En ren slump är det nog inte att dennes bästa drama bygger på evangeliets liknelse om den förlorade sonen. I denna brytningstid mellan gammalt och nytt var historien aktuell, och den blev också behandlad i några noveller från 1600-talets slut.

Litteraturhistoriskt sett gled 1600-talets sista årtionde och 1700-talets första fjärdedel över i varandra. Peter skapade inte någon verklig gräns. Förresten var hans regeringstid inte någon särskilt fruktbar litterär period. Själv intresserade han sig inte för skönlitteratur och ville inte spilla sina tryckeriers arbetskraft på sådant. Det var facklitteratur som skulle produceras, och vi kommer ända fram till 1750 innan man trycker en roman i Ryssland. Vid högtidliga och festliga tillfällen kunde Peter tillåta hyllningar av sig själv och sina segrar på vers och prosa. Sådana levererade — inte utan talang — hans handgångne man inom kyrkan, *Feofan Prokopovitj* (1681—1736), som också skrev det första historiska dramat, *Den helige Vladimir* (1705), vars bitande hån mot de hedniska prästerna hade aktuell syftning, nämligen mot anhängarna av det Ryssland Peter hade lagt bakom sig.



Detta stick av P. A. Novelli visar Peter den store då han våren 1703 började anlägga rikets nya huvudstad, Sankt Petersburg, i Nevaflodens sumpiga delta. För att fullborda denna stora uppgift inkallades arbetare från hela Ryssland. 1706 fanns inalles 150 000 personer i staden, ett antal som genom tvångsförflyttningar hastigt ökades.

Kantemir — klassicismens banbrytare

Prokopovitj hade utgått från den kyrkliga akademin i Kiev, som under övergångsperioden mellan det gamla och det nya hade försett Ryssland med så många framträdande personligheter, och han var ännu en produkt av skolastiken. Däremot var hans unge vän *Antioch Kantemir* (1708—44) helt ett barn av Peters epok. Som son av en rumänsk furste, som hade gått över till Peter, och en grekisk mor hade han en kunskap i grekiska som satte honom i stånd att översätta de anakreontiska dikterna från originalet. Sin utbildning hade han fått i Sankt Petersburg av lärare som var inkallade från Västeuropa och undervisade vid det nyupprättade gymnasiet. Vid tjugo års ålder behärskade han därför inte bara de språk som talades i hemmet utan också latin och franska, vartill senare kom italienska. Tjugofyraårig blev den högt begåvade Kantemir regeringens sändebud i London och några år senare rysk minister i Paris, där han kom i kontakt med Voltaire, Montesquieu — vars Lettres persanes han översatte — och Fontenelle, vars avhandling om den kopernikanska världsbilden han hade översatt redan före avresan från Ryssland.

Hans huvudverk är de nio satirer han skrev 1729—39. Han framträder här som den förste representanten för den franska klassicismens ideal, som skulle bli ledstjärnor för den ryska litteraturen de följande årtiondena. Den första satiren har betecknande nog undertiteln *Till mitt förstånd* efter en av Boileaus satirer. Och i La Bruyères efterföljd tecknar han i satirerna en rad karaktärsporträtt, som symboliserar de skavanker som präglade det ryska samhället: obskurantismen, hyckleriet, den grova materialismen,ståndshögfärden och den ytliga efterapningen av Västeuropa. Satirernas träffsäkerhet och realism, deras förkunnelse av upplysning och förnuft och (i senare år) av en horatiansk livshållning hade gjort dem förtjänta av ett bättre öde än det som kom dem till del. Även om de spreds i avskrifter, fick de när de först 1762 blev tryckta på ryska — de hade tidigare kommit på franska — inte den verkan de borde ha haft. När de äntligen förelåg i tryck, hade utvecklingen löpt ifrån dem.

Tredjakovskij — poesins olycklige älskare

Att Kantemirs satirer kom för sent berodde bl. a. på att de var skrivna på det ohanterliga stavelseräknande versmått som fick dödsstöten i en 1735 utkommen avhandling, *Ny och kortfattad vägledning till en rysk verslära*. Dess författare, *Vasilij Tredjakovskij* (1703—69), var son till en fattig pop (präst) från Astrachan. Han lämnade tidigt föräldrahemmet och intogs vid den s. k. Slavo-latinska akademin i Moskva. Men den föråldrade undervisningen kunde inte tillfredsställa honom, och han drog frejdigt vidare till Holland och därifrån till Paris. Flitig som en Holberg studerade han vid Sorbonne, vilket dock inte hindrade honom att falla för stadens charm. Det föreföll denne gänglige och tafatte, på en gång blyge och självmedvetne ryss, som om det var nymfer som spatserade omkring på stadens alltid solbelysta gator.

Förutom beläsenhet i fransk litteratur hemförde han 1730 en översättning av Paul Tallemants allegoriska *Voyage de l'isle d'amour* (1663; Resa till kärlekens ö). Fastän hans verser var tunga och klumpiga väckte översättningen uppseende, och jämte ett ode, som han efter Boileaus mönster skrev över ryssarnas erövring av Danzig, skaffade den honom en plats som sekreterare i Vetenskapsakademin och utnämning till hovpoet. Uppseendet berodde inte bara på översättningens galanta ämne utan också på att Tredjakovskij medvetet hade brutit staven över det kyrkslaviska språk som hittills hade dominerat litteraturen, och i stället hade översatt texten till ryska. I företalet motiverar han sitt val och inleder härmed den diskussion om litteraturspråket som löper genom hela 1700-talet och först hos Pusjkin får sin avslutning: denne sammansmälte på ett genialt sätt de två språken och skapade därmed normen för det språk på vilket 1800-talets stora ryska litteratur är skriven. Större betydelse än Tredjakovskijs funderingar över språket, som han med ett tragiskt avstånd mellan teori och praktik fortsatte resten av livet, fick hans arbeten om den ryska versen. Avhandlingen från 1735 skulle bli epokgörande. Han fastslog här att den ryska versen måste bygga på det ryska ordets accent, och knäsatte härmed den tonala princip som sedan dess har tillämpats av de flesta ryska skalder.

Tredjakovskij var emellertid bättre som teoretiker än som praktiker. Hans egna dikter är (med få undantag) endast och allenast demonstrationer av hans idéer, och de bragte honom mera ris än ros. Han måste uppvakta de stora herrarna med panegyrik och fick ibland bara stryk till tack. Efter en lysande påbörjad karriär, som kulminerade 1745 med hans utnämning till professor i retorik, renderade honom hans hetsiga och argsinta humör och hans brist på *savoir vivre* den ena förödmjukelsen efter den andra, och 1759 miste han sin plats. För livsuppehället måste han översätta allt, från artilleri-instruktioner till omfångsrika historiska skrifter. Under sina sista ömkliga år nedlade han all sin entusiasm på översättningen av Fénelons Télémaque (1766). Men hans hexametrar var så usla att Katarina II använde dem som bestraffningsmedel: för en mindre förseelse vid hennes soaréer ådömdes syndaren ett glas kallt vatten och en sida av texten, för en större var straffet att lära sig sex verser utantill! Först långt senare blev diktarens insats värderad efter förtjänst.

Lomonosov — vetenskapsman och skald

Långt mera robust och långt allsidigare var *Michail Lomonosov* (1711—65), också han en folkets son. 1730 lämnade han en fiskarby vid Vita havet för att liksom Tredjakovskij mätta sin våldsamma hunger efter vetande vid akademin i Moskva. Trots bitter fattigdom fullföljde han studierna på fem år som den bäste i sin grupp och sändes till Tyskland för att läsa vidare. I Marburg studerade han filosofi, fysik och kemi under Christian Wolff och därefter gruvdrift i Sachsen. Hans naturvetenskapliga intressen hindrade honom inte från att sluka den klassiska litteraturen och samtidens franska och tyska diktning, och sin poetiska begåvning röjde han för första gången då han 1739 sände ett ode till Sankt Petersburg, i vilket han besjöng ryssarnas erövring av den turkiska fästningen Chotin. Han visade här att han hade dragit lärdom inte bara av sina västeuropeiska förebilder utan också av Tredjakovskijs versteori och dragit flera konsekvenser därur än Tredjakovskij själv.

När Lomonosov kom hem 1741 blev han professor vid



Denne elegant klädde herre med Pierrotmunnen är mångsysslaren Lomonosov, som kom att spela en utomordentligt stor roll inom både vetenskap och litteratur. "Rysslands första universitet" kallade Pusjkin träffande denne polyhistor. I sin pompösa poesi besjöng han fäderneslandet, naturen, vetenskapen och den man han beundrade mest av alla, Peter den store. — Målning av okänd konstnär. Moskva, Historiska museet.

Vetenskapsakademin och ägnade sig åt en forskar- och lärarverksamhet, som i energi, originalitet och mångsidighet endast kan jämföras med hans idols, Peter den stores. Vad Peter hade varit på det politiska fältet blev Lomonosov på det vetenskapliga och litterära. Här är inte platsen att gå in på hans mångfaldiga kemiska, fysiska och matematiska arbeten, på hans rent praktiska initiativ till utveckling av rysk gruvdrift och industri eller på hans förslag till undervisningsreformer, som bl. a. ledde till grundandet av universitetet i Moskva (1755), vilket än i dag bär hans namn.

Vid sidan av alla dessa aktiviteter fick denne polyhistor tid att kasta sig in i striden om det litterära språket, och i överensstämmelse med den klassiska stilistiken framlade han ett förslag till lösning av konflikten mellan kyrkslaviska och ryska som skulle få avgörande betydelse. De kyrkslaviska ord som inte längre blev förstådda avvisade han utan vidare. Men till bruk i epos, ode och högtidlig prosa anbefallde han ännu begripliga kyrkslaviska ord. För tragedi, komedi, satir, epistel och elegi föreslog han ett blandspråk

av ren ryska och gångbar kyrkslaviska. Slutligen tillät han ren ryska i visor och farser. Visserligen iakttog varken han själv eller hans efterföljare dessa lagar, som är så typiska för klassicismens tid, men man hade i alla fall nu fått riktlinjer.

Som diktare nådde Lomonosov högst i sina oden, även om han också skrev beaktansvärda epos, lärodikter och dramer. I åtskilliga av odena, som oftast var beställningsarbeten, eller kanske snarare arbeten som man förväntade sig av honom, nöjer han sig inte med den prunkande lovprisningen under mobilisering av hela den mytologiska apparaten och genrens alla tekniska grepp. Han lyckas också införliva sin vetenskapliga entusiasm och sin brinnande kärlek till Ryssland med panegyriken. I en vittfamnande vision ser han sitt mäktiga Ryssland från Norra ishavet till Kaukasus fjälltoppar, från det dimmiga Sankt Petersburg till Sibiriens urskogar, och hyllar Peter och hans dotter, kejsarinnan Elisabet, för att de har öppnat portarna till landets rikedomar. I sådana syner får hans majestätiska rytm en äkta klang.

Trots sina djupa vetenskapliga insikter bevarade Lomonosov en from undran över naturens storhet och en poetisk-religiös inställning till skapelsen, vilken fick ett mäktigt uttryck i hans två oden *Morgonbetraktelser* och *Aftonbetraktelser över Guds storhet* (1751). Jämte hans parafraser på Davids psalmer hör dessa två oden till de sparsamma delar av den ryska 1700-talslitteraturen som lever än i dag.

Sumarokov

Tredjakovskij hade gett den teoretiska uppläggningen; Lomonosov hade byggt ut den och därjämte nått ypperliga resultat i en av tidens viktigaste genrer, odet. I deras kölvatten föresatte sig *Alexander Sumarokov* (1718—77) att överföra den franska klassicismen i alla dess aspekter till Ryssland och därmed göra den ryska litteraturen jämbördig med den franska. Som en Boileau formulerade han dess kodex i sina epistlar och kritiska artiklar, som en La Fontaine skrev han hundratals fabler, som en Molière komedier (tolv stycken) och som en Racine tragedier (nio), som han lät

översätta till franska och sände till Voltaire. I sin formidabla självkänsla trodde Sumarokov att han var alla dessa — inklusive Voltaire — i en person. Han var sällan mer än efterbildaren.

Även om hans ambitioner sålunda var långt större än hans förmåga, fick hans produktion dock betydelse. Hans skådespel, som först spelades av eleverna på den adliga kadettskola varifrån han själv hade utgått — som son till en av Peters officerare — gjorde en sådan furore att de gav impulsen till grundandet av den fasta teatern i Sankt Petersburg. 1756 blev han själv direktör. En stab av mycket framstående skådespelare, som var bättre än texterna, föredrog här för en naivt förtjust publik Sumarokovs högtravande monologer om ryska hjältars kluvenhet mellan plikten mot fäderneslandet och den lidelse som rasade i deras inre.

Alla tragedierna, alltifrån debuten med *Chorjev* (1747) och fram till *Mstislav* (1774), hämtade — med undantag av en svårt misshandlad *Hamlet* (1750) — sina ämnen från rysk historia, ty Sumarokov ville också skapa en nationell repertoar. Det fanns dock inte mycket historia i hans dramatik, nästan bara några namn. Men tiraderna om äran och plikten, rättfärdigheten och tillgivenheten, om högädla känslor och djup sorg hade sin mission: de uppfostrade den ännu rätt primitiva publiken, och Sumarokovs ständiga inskärpande av monarkens plikter gentemot folket fick en viss politisk betydelse. Katarina II blev också till slut irriterad över hans pekpinnar. Hon hade annars hjälpt honom flera gånger, när han bl. a. på grund av sin självhävdelse kom i svårigheter. Han förlorade teaterchefsbefattningen, började dricka och dog så fattig att skådespelarna i Moskva måste göra en insamling för att få honom i jorden. Medan det mesta av hans författarskap nu bara fyller en blygsam plats i litteraturhistorien, har åtskilliga av hans melodiösa och psykologiskt träffsäkra kärleksdikter bevisat sin livskraft.

Litteraturen slår ut i blom

Sumarokov hade i sina kritiska artiklar kämpat för ett naturligare språk än Tredjakovskijs tungfotade och Lomonosovs monumentala. Själv hade han talangfullt realiserat sitt

program i fabler och satirer, och med honom var grunden lagd till den rikare nyanserade litteratur som blomstrade upp under Katarina II:s regeringstid (1762—96). Kejsarinnan var själv inte utan litterär begåvning och uppmuntrade litteraturens män, såvitt de inte gick hennes och hennes favoriters intressen för när. I så fall slog hon till hårt.

Det epos som hörde till klassicismens obligatoriska rekvisita, och som Kantemir och Lomonosov förgäves hade försökt skriva, blev nu (1779) utformat av *Michail Cheraskov* (1733—1807). *Rossiaden* kallade han det, och den tilldragelse han besjöng var Ivan den förskräckliges erövring 1552 av Gyllene Hordens sista huvudstad Kazan. Samtiden var högeligen imponerad av verket, och ännu Turgenjev lyssnade som pojke med klappande hjärta till dess tungt framskridande verser. Det komiska eposet representeras av *Jelisej eller Den förtörnade Bacchus (1771)* av *Vasilij Majkov* (1728—78), som med djärv humor och krass realism berättade om kusken Jelisejs väldiga bedrifter i Sankt Petersburgs krogar och bordeller. I versberättelsen excellerade *Ippolit Bogdanovitj* (1744—1803), vars *Dusjenka* (1783: Lilla skatt), en fri bearbetning och russifiering av sagan om Amor och Psyke, förtrollade genom sitt rokokobehag och sin otvungna, lättflytande vers. Det horatianska odet fann sin älskvärde och vemodsstämde utövare i *Vasilij Kapnist* (1757—1823), som också skrev en av tidens mest bitande komedier, *Chikan* (1793, uppförd 1798 efter kejsarinnans död).

Prosan representerades under denna period av moraliserande romaner efter franskt mönster. Flera skrevs av den allsidige Cheraskov. Intressantare är dock den prosa som offentliggjordes i tidskrifterna, som spelar en betydande roll under perioden 1770—90. Det stora namnet i tidskriftslitteraturen var *Nikolaj Novikov* (1744—1818), som i sina satiriska brev tillät sig en så närgången samhällskritik att hans publikationer blev förbjudna och han själv måste gå i fängelse.

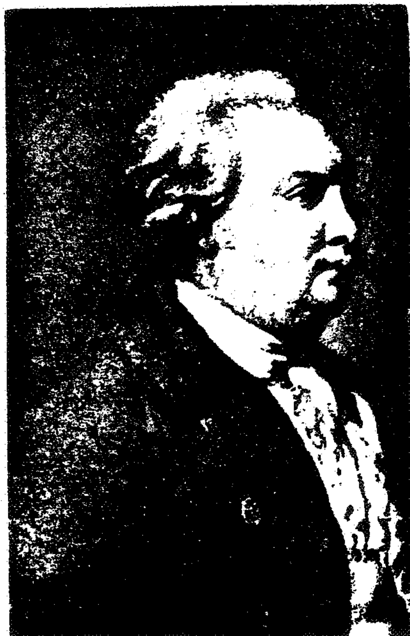
Fonvizin, Holbergs ryske lärjunge

Över alla andra höjer sig komediförfattaren Fonvizin och odediktaren Derzjavin.

Denis Fonvizin (1745—92) gick i sin födelsestad Moskvas gymnasium, som var knutet till det nyligen grundade universitetet. Då de tio bästa eleverna 1758 sändes till Sankt Petersburg för att föreställas för bl. a. universitetets idégivare Lomonosov, fanns den begåvade Denis bland dem. Han såg då Holbergs Henrik og Pernille, och stycket gjorde ett outplånligt intryck på honom. Som sextonårig student översatte han Holbergs Moralske Tanker, och 1766, när han hade kommit till huvudstaden, skrev han den ryska motsvarigheten till Jean de France, *Brigadgeneralen*. Holberg var över huvud ytterst populär i Ryssland, bl. a. för att han visade ryssarna hur den franska komedin lät sig omplanteras, så att dess löje kunde träffa nationella bristfälligheter.

I Brigadgeneralen var det, liksom hos förebilden, franskvurmen som Fonvizin förlöjligade. Den hade i Ryssland fått ett omfång som mellan de bildade och folkets massa skapade en kulturklyfta, vilken egentligen först med revolutionen fylldes igen. Det var naturligtvis inte tillägnelsen av den franska kulturen i och för sig som Fonvizin hudflängde utan den alldeles ytliga efterapningen av allt franskt, som ofta var förbunden med ett djupt förakt för allt ryskt. Då Brigadgeneralen alltjämt spelas, så beror det dock inte på dess satiriska udd utan på Fonvizins förmåga att skapa komiska situationer och att på scenen införa äkta, om än karikerad, rysk miljö. Hans personer — den avdankade officeren, den korrumperade domaren etc. — talar ett språk som har hämtats direkt ur vardagen. Särskilt har den inskränkta, snåla och ändå så varmhjärtade godsägarfrun, den unge gallomanens kycklingmamma, blivit träffad på kornet.

Stycket riktade utrikesminister Panins uppmärksamhet på Fonvizin. Han blev anställd i ministeriet, och den förbluffande mogne unge mannen, som trots sin skarpa tunga och sina frisinnade åsikter visade diplomatisk klokhet, blev snart ministerns högra hand. Vid flera tillfällen formulerade han den liberale utrikesministerns synpunkter för kejsarinnan. Som förespråkare för en humanare behandling av bönderna och motståndare till Katarinas giriga favoriter kom Fonvizin att spela en inte obetydlig politisk roll. Men då han kritiserade henne något för öppenhjärtigt,



Denis Fonvizin, "den ryske Holberg", är här porträtterad av målaren J. F. Karaf. Hans realistiska, avslöjande lustspel har haft en sådan livskraft att de fortfarande spelas på ryska teatrar. Med Rousseaus Bekännelser som förebild skrev Fonvizin sin självbiografi omkring 1790 med titeln "Öppenhjärtig bekännelse om mina gärningar och tankar".

täppte hon till munnen på honom, och han måste dra sig tillbaka från sitt ämbete 1783.

Föregående år hade dock Fonvizin lyckats få uppförd *Övermagen,* där han under komedins mask avkunnade sin dom över samtiden. Också här var det den härskande klassen, lantadeln, som måste klä skott. Dess okunnighet och brutalitet, råa seder och omänskliga behandling av tjänstefolk och bönder avslöjas obarmhärtigt. Huvudpersonen är än en gång godsägarmadammen, en despot i kjol, som har ett enda försonande drag — sin animaliska kärlek till sonen, den stupide och slöe Mitrofanusjka, lantjunkaren, som ingenting vill lära men gifta sig för att bli fri från moderns tyranni. Trots den mörka människosynen håller den språkliga karakteriseringskonsten och situationskomiken stycket innanför komedins ramar.

Sitt ofrivilliga otium tillbragte Fonvizin delvis på långa resor, bl. a. för att söka läkarhjälp mot en hjärnblödning som drabbade honom kort efter avskedet. *Resebrev* från denna tid vittnar om hans intelligenta iakttagelseförmåga

och glödande patriotism. Motgången knäckte dock denna upplysningens och förnuftets dyrkare. Religiösa anfäktelser ledde till en sinnessjukdom, som först döden befriade honom från.

Derzjavin

Liksom Brigadgeneralen hade betytt ett språng i Fonvizins karriär, skulle en av 1700-talets mest betydande litterära produkter, *Odet till Felitsa,* förvandla dess diktare Derzjavins levnadslopp. *Gavriil Derzjavin* (1743—1816), som kom från en utarmad adelsfamilj i Kazan, hade efter minsta möjliga skolgång varit menig soldat i tio år, när han vid tjugonio års ålder blev fänrik. Hans energiska ingripande vid krossandet av Pugatjevs bondeuppror förde honom en bit längre upp på rangskalan, men då energin förenades med ett för de överordnade obehagligt självständighetsbegär, måste han ta avsked från det militära. Han fick ett civilt ämbete i senaten.

Detta förde honom till Sankt Petersburg. Derzjavin, som sedan pojkåren hade gjort försök i diktningens svåra konst, kom här i kontakt med en krets av högt bildade män, som hjälpte honom att utveckla sin naturtalang. 1782 skrev han ett ode till kejsarinnan, och härmed var hans lycka gjord. Den smickrade Katarina belönade honom med 500 dukater och en snusdosa av guld. Kort därpå blev han provinsguvernör, men hans rättfärdighetskänsla gjorde det omöjligt för honom att samarbeta med de korrumperade kollegerna. Kejsarinnan anställde honom då som sin sekreterare, men blev snart trött på hans ideliga plädering för de förorättade och utnämnde honom till senator, vilket var en inbringande och ärofull sinekur. Under Alexander I blev han justitieminister men hade då mist kontakten med tiden. Han levde dock ännu många år, och att den poetiska elden inte hade slocknat hos sjuttiotreåringen visar dikten *Förgängelsen,* som han skrev få dagar före sin död.

I *Till Felitsa* besjöng Derzjavin sin härskarinna på ett sätt som förvandlade det bombastiska odet till ett förtroligt samtal. Han kallade Katarina för Felitsa, eftersom hon i en allegori hade skildrat hur en prins med drottning Felitsas hjälp hade hittat rosen utan törne, dygdens land. Själv

ikläddc han sig rollen som den tatariske prinsen, en anspelning på hans egen härkomst, och identifierade kejsarinnan med Felitsa. De dygder han prisar är emellertid inte de krigiska utan hennes naturliga levnadssätt, kloka fördragsamhet, humanitet — just den "image" som Katarina fäste så stor vikt vid. Och som kontrast till hennes fina mänsklighet ställde han sina egna laster och oarter: lättja, begär efter kortspel, kaffe och tobak, jakt och lyx. Bakom denna mask låg en lätt genomskådad kritik av hennes tygellösa favoriter. Derzjavin förenade sålunda i detta ode den obligatoriska hyllningen med satir och sprängde därmed genrens form. Litteraturhistoriskt sett skapade han en syntes av Lomonosovs "prakt-ode" och Sumarokovs krav på ett naturligt språk, ty han rörde sig ledigt mellan den höga stilen och ett alldeles vardagligt och skämtsamt tal. Detta brott mot klassicismens lag om genrernas renhet visade att dess herradöme var i avtagande.

Odet gjorde den dittills tämligen okände Derzjavin berömd, och han befäste snart sitt rykte som århundradets störste ryske diktare. Pusjkin sade visserligen senare, att i den gudabild som samtiden hade gjort sig av honom fanns det tre fjärdedelar bly och bara en fjärdedel guld, vilket var en kritisk överdrift. Väl staplade han ord i barbariskt överflöd och byggde strofer som var mera retoriska än poetiska, men mitt i ordrikedomen lyser det fram passager, glittrande och strålande som de dyrbara stenar han själv så högt älskade. Gång på gång fann han monumentala eller muntert ironiska eller andaktsfullt gripna eller realistiskt saftiga uttryck. Hans register var stort — från storslagna naturtavlor till präktiga slagsmål i odena om de ryska vapnens segrar, från en med gammaltestamentligt patos buren harm över de mäktigas missbruk — dikten *Magnaten* — till hyllning av livets fröjder, det må gälla mat, vin, kärlek eller lantlig idyll. Under det hela låg en stark känsla av alltings förgänglighet och en visshet om döden, som alltid "står på lur bakom häcken": den träder fram i *Odet vid furst Mestjerskijs död* (1779) och i *Vattenfallet* (1791), som skildrade den allsmäktige Potemkins eländiga död. I sistnämnda ode symboliserade den grandiosa bilden av katarakten hela skapelsens undergång.

Förseningen inhämtad

När man jämför 1700-talets början med dess sista årtionden, måste man konstatera att rysk litteratur hade genomlöpt en förbluffande utveckling. Från Historien om den ryske matrosen Vasilij Kariotskij och den sköna prinsessan Iraklija av Florens till Derzjavins oden, burna av en karaktärsfull personlighet och vittnande om en monumental språkkonst, hade rysk diktning tillryggalagt den längsta etappen på vägen från den efterblivenhet som århundradens isolering hade skapat. Liksom 1700-talet hade gjort Ryssland till en politisk stormakt, så var dess litteratur på väg att göra det till en litterär.

Strömningarna korsas

De västeuropeiska litteraturernas utveckling under 1700-talets andra hälft från förstånds- till känslodyrkan, med tyngdpunkten förskjuten från det allmänna till det individuella — med andra ord från klassicism till förromantik — smittade förvånande snabbt av sig i Ryssland. Den ryska litteraturen hade nu kommit i takt med den västeuropeiska. Ryssarna fick redan ca 1770 ett känslosamt drama, och även om det lång tid framöver skrevs oden, epik och epistlar, trängde den elegiska tonen in också i dessa genrer.

I prosan, framför allt i romanen, som ännu befann sig på nybörjarstadiet, upptog skildringen av hjärtats rörelser allt större plats. Rousseaus Héloïse, Goethes Werther och särskilt engelsmän som Richardson och Goldsmith blev under tåreflöden översatta och efterliknade. Sentimentalismen var den ledande riktningen vid seklets slut, men vid sidan härav gjorde sig romantiska, ja till och med realistiska drag gällande, varför bilden av den ryska litteraturen omkring år 1800 erbjuder en tämligen kaotisk anblick, som blir desto brokigare som klassicismens herravälde inte alls var slutgiltigt brutet. Åtskilliga ryska diktare höll fast vid dess ideal, låt vara att de gjorde den smidigare och rymligare. Det var inte bara epigoner utan författare av format som Krylov och Gribojedov, som långt in på 1800-talet var mera präglade av och djupare besläktade med klassicismen än med sentimentalismen. Och det är en öppen fråga om inte till och med det nya århundradets främsta gestalt, Pusjkin, mest av allt var klassicist, även om han framstod än som känslodyrkare, än som romantiker eller rentav som realist.

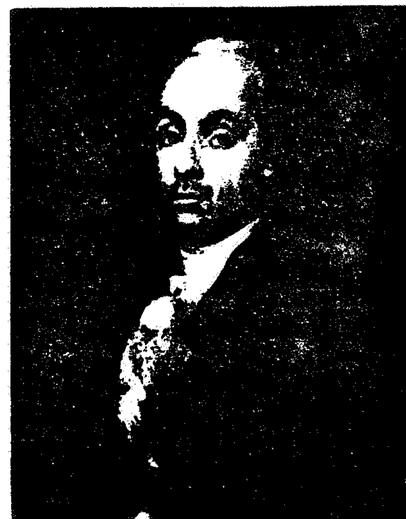
Radisjtjev — en känslosam revolutionär

Ett av den västeuropeiska känslokultens huvudverk, Sternes A Sentimental Journey (VI: 53), fick en exempellös succé i Ryssland. Samtiden dyrkade den underfundige engels-

mannen, Tolstoj vände gång på gång tillbaka till honom, och till och med den första uppsättningen sovjetförfattare gick i hans skola. Hans geniala uppfinning, *reseberättelsen*, där alla sinnesstämningar, reflexioner och intryck av världens mångfald kunde komma till uttryck, ligger bakom två av den ryska förromantikens huvudverk: Resa från Sankt Petersburg till Moskva (1790) av Radisjtjev och Ryska resebrev (1791) av Karamzin. Men de utnyttjade onekligen Sternes uppslag på helt olika sätt.

Alexander Radisjtjev (1749—1802) sändes 1766 till Leipzig som regeringsstipendiat för att utbilda sig för en karriär i statstjänst. Under sina fem studieår läste han inte bara juridik, vilket väntades av honom, utan också filosofi, historia och litteratur. Han följde liksom studiekamraten Goethe Gellerts estetiska föreläsningar, läste de franska upplysningsfilosoferna och blev anhängare av de idéer som skulle leda till den franska revolutionen. Tidens modeord som "människovän", "tolerans", "humanitet" och "frihet" talade till hans känsliga sinne. Efter hemkomsten blev han tulldirektör i Sankt Petersburg och fortsatte sina studier, som — kombinerade med iakttagelser av den ryska verkligheten — fick honom att inta en så radikal hållning gentemot enväldet och adelns makt, att han blev en förelöpare till det följande århundradets revolutionärer. Han var övertygad om att den historiska nödvändigheten måste leda till att bondeklassen, som han betraktade som samhällets bärande skikt och det egentliga ryska folket, reste sig mot utsugarna. I sitt *Ode till Friheten* (1783), som cirkulerade i avskrifter och med hänförelse deklamerades och efterbildades under de följande decennierna, bl. a. av Pusjkin, kallade han folket till kamp för frigörelsen och krävde förtryckarnas straff. Även om hans *Resa från Sankt Petersburg till Moskva* innehöll en vädjan till monarken att öppna ögonen för den träldom majoriteten av undersåtarna befann sig i, var skriften lika revolutionär till sitt syfte.

Radisjtjev utnyttjade den rymliga sterneska ramen till patetiska passager, som skulle uppväcka läsarens harm och medkänsla, till historiska, social-ekonomiska och filosofiska betraktelser men först och främst till att återge scener ur den livegne bondens rättslösa och utarmade tillvaro. Han skildrade hur bönderna måste arbeta på sina tegar om nat-



Samtidigt som den franska revolutionen invarslade en ny frihetens epok i mänsklighetens historia, manade Radisjtjev i det avlägsna Sankt Petersburg till kamp mot det feodalistiska förtrycket i Ryssland. Den radikale aristokraten med de liberala idéerna och det lidelsefulla temperamentet fick plikta dyrt för sin övertygelse. — Målning av A. Laktionov.

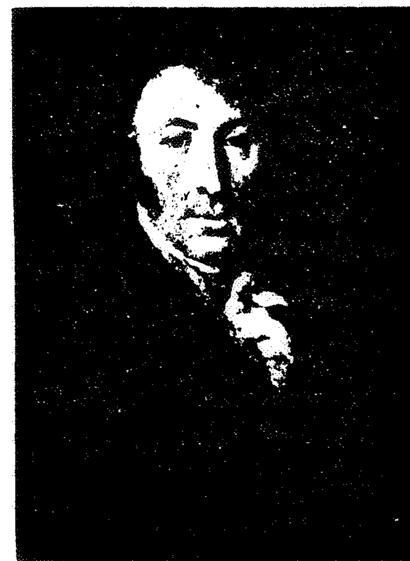
ten, då godsägaren om dagen lade beslag på hela deras arbetskraft, hur han på uppehåll under resan såg bönder säljas på torget som boskap, hur en herreman bjöd ut sin barnflicka (och f. d. älskarinna) och deras barn på auktion. Han berättade om godsägaren som blev dödad av sina bönder för att han eftertraktade deras hustrur och döttrar, om domaren som dömde efter mutornas storlek, om ämbetsmannen som använde statlig kurir för att hämta en låda ostron i huvudstaden. Många av de missbruk han avslöjade var så kända att kejsarinnan kunde sätta ut missdådarens namn i marginalen. Hon tillfogade också andra marginalanteckningar: "franskt gift", "upproriska avsikter". I sin skräck för revolutionen gjorde hon processen kort med Radisjtjev, som dömdes till döden. Katarina, som fortfarande gärna ville bevara sitt anseende som upplyst monark, förvandlade straffet till förvisning till Sibirien. Efter hennes död återkom Radisjtjev till Ryssland som en bruten man. Alexander I gjorde honom till medlem av en lagstiftningskommission, men då hans förslag mötte motstånd såsom alltför radikala, knäcktes han definitivt och dog, tillintetgjord av motgångarna. Förstaupplagan av hans bok var på få exemplar när förintad och kunde tryckas om i Ryssland först efter revolutionen 1905.

Karamzin — en känslosam resenär

Ett långt blidare öde fick *Nikolaj Karamzin* (1766—1826). Förskräckt över franska revolutionens utveckling och samtidigt lyhörd för politiska realiteter tog han till orda för den enskildes moraliska förbättring, inte som Radisjtjev för en social omvälvning. I sin ungdom hade denne adelsson från Simbirsk blivit påverkad av tysk pietism; han avbröt en officerskarriär för att bli skribent och orienterade sig tidigt mot det tyska kulturlivet, senare också det engelska med dyrkan av Shakespeare. Det franska — med undantag av Rousseau — lämnade honom kall. Brytningen med klassicismen var mest påfallande hos honom, och hans inställning fick avgörande betydelse för rysk litteratur i det nya århundradet.

En resa till Västeuropa 1789—90 förde honom över Tyskland till Schweiz, där han blev vän med sin själsfrände Baggesen, vidare till Frankrike och England; det var en pilgrimsfärd till de platser och personer han genom sin omfattande läsning hade stiftat bekantskap med. Han uppsökte bl. a. Herder, Lavater och Bonnet, och med boken i hand dröjde han vid Héloïses Genèvesjö. Han var en journalistisk begåvning och tillräckligt nyfiken för att också uppsöka män som Kant och Wieland, som stod hans eget temperament fjärran. Hans *resebrev* förde det moderna Europa nära de ryska läsarna, inte bara diktarna och de lärde, vilkas ord han omsorgsfullt återgav och av vilka han gav sympatiska porträtt, utan också landskapen, som han beskrev i utsökta akvareller, ja till och med den parisiska salongen, den engelska rättssalen och parlamentet. Det var dock inte bara de rikhaltiga informationerna som fängslade läsaren, utan kanske än mer den pose författaren, som var bokens egentliga ämne, själv intog. Lätt melankolisk, avnjutande sina egna elegiska stämningar, framkallade av resans ensamhet, ständigt åberopande hjärtat och dess rörelser, resignerad inför döden och förgängelsen, som mötet med forntidsminnena kom hans tankar att kretsa kring, framstod han som en förfinad, blid och efterföljansvärd ande.

Lika förföriskt var hans språk, som hade kastat av sig allt det otympliga och stela som en äldre generation ännu slä-



Nikolaj Karamzin är den känslosamma litteraturens skapare i Ryssland. De fina skildringar han i sina resebröcker och noveller ger av sina hjältars innersta känslor rörde många av hans läsare — inte minst de kvinnliga — till tårar. Också på det språkliga området är Karamzin en förnyare, som bryter med de stelnade klassiska formerna och använder det språk som talades i bildade kretsar. — Målning av V. A. Tropinin. Moskva, Tretjakovgalleriet.

pade på. Det formades efter det eleganta franska uttryckssättet, kallade aldrig en spade för en spade utan "det redskap varmed den flitige trädgårdsmästaren vänder den svarta mullen", och vann härigenom en publik som ville förena hjärtats bildning med en utsökt smak. Trots sin affektation segrade det genom sin större smidighet, sin europeisering och betecknar en viktig etapp i den ryska litteraturprosans utveckling.

Karamzin fullföljde succén i sina noveller, av vilka *Stackars Liza* (1791) blev Rysslands första bestseller. Ämnet var gripande: en oskyldig bondflicka blir förförd och övergiven av en ung adelsman, varpå hon dränker sig. Inte för att hon skall ha ett barn.— en sådan smaklöshet skulle Karamzin aldrig ha tillåtit sig — utan av självkval. Fast man kunde tro att ämnet skulle ge anledning till social harm, fanns det bara i utropet "Också en bondflicka kan älska" en antydan om ett socialt moment. Historien berättades för att ge författaren tillfälle att spela upp hela känsloregistret, och dramat försiggick i ett pastoralt landskap, som visserligen förutsattes vara ryskt men inte var mera verklighetstroget än de älskande.

Liksom resebreven följdes av tjogtals andra reseberättel-

ser, så varierades motivet med den oskuldsfulla bondflickan, som upplever kärleksundret med den "känslige" men ack så svekfulle adelsmannen, i otaliga imitationer. Men Karamzins stilistiska begåvning var större än hans fabuleringsförmåga, och efter att ha skrivit en rad pseudohistoriska berättelser slog han sig på den ryska historien. Han blev 1803 kejserlig historiograf och efterlämnade vid sin död tjugotre år senare tolv ståtliga band, där de ryska furstarna, goda som onda — ty det var de och inte folket som intresserade honom — vandrade över scenen som Shakespearekungar. Porträttkonsten och de med bred pensel målade scenerna ur det förflutna gjorde *Det ryska rikets historia* till en skattkammare, som romantikerna skulle plundra på dramatiskt och pittoreskt stoff. Även om verkets betydelse huvudsakligen låg i den praktfulla stilen och den fosterländska lyftningen, hade Karamzins grundliga källstudier skaffat fram så mycket dittills okänt material att det intar en, om än omstridd, hedersplats i rysk historieskrivning.

Zjukovskij — den oöverträffade översättaren

Vasilij Zjukovskij (1783—1852) stod redo att föra Karamzins linje vidare. Zjukovskij var oäkta son till en rik godsägare, Bunin, och en turkisk flicka som de livegna bönderna hade fört med sig hem till sin herre som krigsbyte. Sitt namn fick han efter en fattig adelsman som åt nådebröd på godset. Bunins lagvigda maka och hennes döttrar slösade all sin ömhet på gossen, och uppväxten bland idel kvinnor — fadern dog tidigt — jämte den pietistiska påverkan han fick på en skola i Moskva har säkert disponerat honom att identifiera sig med känslokulten i så hög grad som han gjorde. Att han inte fick gifta sig med sin stora kärlek, en systerdotter, förstärkte ytterligare den elegiska inställning till tillvaron som genomsyrade hela hans personlighet och blev grundtonen i hans poesi.

Zjukovskijs litterära genombrott skedde karakteristiskt nog med en översättning (1802) av Elegy Written in a Country Churchyard av Gray (VI: 94). Dikten var kongenial med hans resignerade väsen, och han röjde redan här sin oöverträffade förmåga att omforma ett främmande stoff



På denna målning från 1832 av G. G. Tjernetsov ser man fyra av det tidiga 1800-talets berömda skribenter samlade, från vänster till höger: fabeldiktaren Krylov, den romantiske klassikern Pusjkin, den store översättaren Zjukovskij och förmedlaren av gammalgrekisk litteratur, författaren Gneditj. — Moskva, Tretjakov-galleriet.

och göra det till sitt eget. Han blev en av de stora översättarna, några menar en av världslitteraturens största, och det mesta av hans produktion kom att bestå av översättningar från tyska (Goethe och Schiller, Uhland och Hebel) och från engelska (Ossian, Southey, Scott och Byron). På gamla dar, när han efter mer än tjugofem års tjänst vid hovet, bl. a. som den senare Alexander II:s lärare, bosatte sig i sitt älskade Tyskland, översatte han de stora episka diktverken: Odysséen, Cid, den persiska Rustam och Sohrab, den indiska Nala och Damajanta. Denna uppräkning kan se mycket brokig ut, men Zjukovskij valde endast att översätta det som stod honom nära, och han präglade samtidigt det översatta med sin egen personlighet.

Många av hans översättningar härrörde från den europeiska romantiken, och han kom själv att beteckna övergången från förromantiken till romantiken, som dock inte på allvar slog igenom i Ryssland förrän långt in på 1820- och 30-talen, då dess idealistiska filosofi skulle få sina ryska anhängare och dess markantaste drag inkarneras i Lermontov och Gogol. Zjukovskij var obekant med den romantiska ironin. Splittringen mellan en yttre och en inre värld förstod han med sitt fromma sinnelag att övervinna genom att uppfatta livet som en av Gud pålagd börda, i säker förvissning om att han hinsides skulle nå frid, lycka och kärlek. Romantisk var förvisso hans tro på poesin som "den himmelska religionens jordiska syster". I sin egen diktning koncentrerade han sig på sitt inre liv, och det var endast sällan som han blandade sig i nationens, såsom då han 1812 greps av nationell hänförelse och i *Sångaren i de ryska soldaternas läger* besjöng de ryska härförarna. I sin intima lyrik mera antydde än uttryckte han vaga och obestämda drömmerier, minnen av en förgången lycka och längtan efter en kommande, oftast upplevda i ett landskap som skymningen och aftonens dimmor sänkte sig över. Och liksom detta landskap fördunklade konturerna, var hans stämningsladdade, av övertoner fyllda ord utan fasta gränser. De flöt ut i en melodiös ström, som klingade som en fjärran och ljuv musik. Zjukovskij, som virtuost utnyttjade de mest skilda versmått, skulle med sina mera musikaliska än plastiska verser slå an en ny ton i rysk lyrik, som jämsides med Pusjkintraditionen kom att ljuda genom århundradet, först

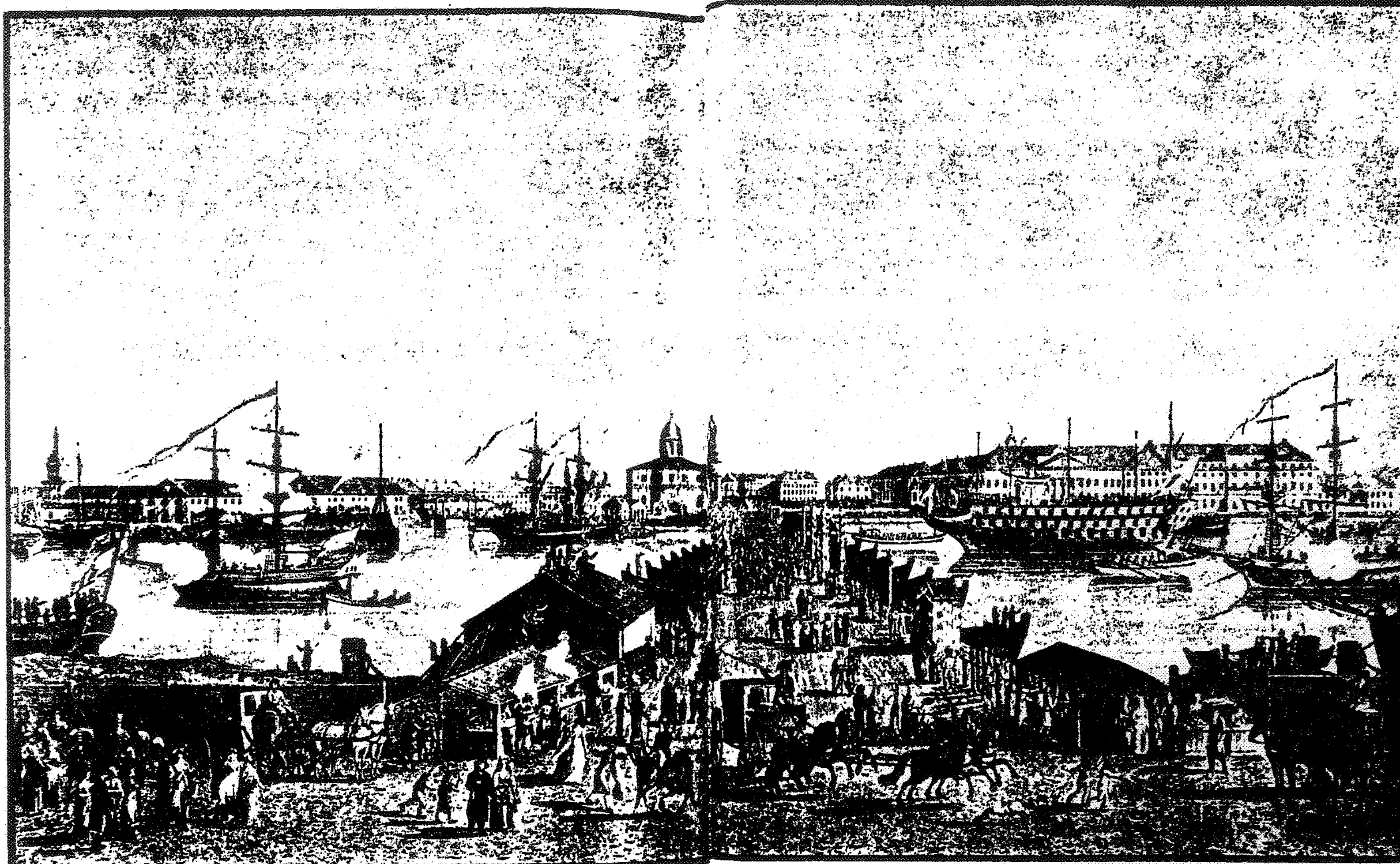
hos Lermontov och sedan hos de ryska symbolisterna.

De romantiska dragen i Zjukovskijs intima lyrik slog igenom i hans balladdiktning. 1808 — enligt flera ryska litteraturhistoriker födelseåret för romantiken i Ryssland — förvandlade han Bürgers Lenore (VI: 276) till den ryska *Ludmila,* fyra år senare till den ännu mer russifierade *Svetlana.* Om den popularitet dessa bearbetningar vann vittnar de tusentals ryska flickor som än i dag bär dessa namn. Zjukovskij sökte nu föra in folkligt stoff i litteraturen, bl. a. genom återdiktning av folksagor. Hans bakgrund och beroende av utländska litterära förebilder hindrade honom dock att nå ned till de äkta folkliga källorna. Det kunde först en man av ett grövre stoff och med djupare rötter i folket, nämligen Krylov.

Krylov — fabeldiktning i världsklass

Ivan Krylov (1768—1844) var i fyrtioårsåldern när han började skriva de fabler som skulle säkra honom en plats i rysk litteratur motsvarande H. C. Andersens i dansk; han blev känd och är ännu känd av varje barn och vuxen i Ryssland och läses av alla åldrar. Citat från fablerna har blivit vardagliga talesätt, alldeles som "kejsarens nya kläder" hos oss, och ryska politiker av den breda, folkliga typen späckar sina tal med dem. Medan hans samtida författarkolleger med få undantag bara nådde en liten krets och 5 000 exemplar av ett verk många år var maximum, uppnådde han redan under sin livstid att se sina fabler tryckta i 75 000 exemplar. När folk imponerade nämnde detta för honom ursäktade han sig med att "barn är så svåra med att riva sönder sina böcker".

Krylov var en erfaren man när han började utmynta sin livsvisdom i fablerna. Redan i tioårsåldern arbetade han som skrivare, men då lönen inte räckte till för att livnära honom, hans syskon och hans mor, som var änka utan pension efter en officer, begav han sig till Sankt Petersburg för att finna en bättre plats. Som fjortonåring skrev han libretton till en komisk opera och kort därpå flera komedier som faktiskt inte var så tokiga. Utnyttjande den succé som tidskrifterna då hade utgav han ett par stycken som han själv fyllde med romaner och artiklar, av vilka flera inne-



Den 12 maj 1803 höll kejsar Alexander I en stor fest i Sankt Petersburg för att fira stadens hundraårsdag (jfr VI: 393). Vyn av det myllrande människolivet omkring Nevafloden är sedd från den punkt på platsen framför senaten där Falconets berömda ryttarstaty av stadens grundläggare Peter den store är placerad. Det var denna "bronsryttare" Pusjkin såg som själva enväldets symbol. — Färglitografi av den schweiziske arkitekten Gabriel Lory 1804. Bern, Château d'Oberhofen.

höll en tämligen plump social och politisk satir. Denna skribentverksamhet blev plötsligt avbruten, när Katarina II slog ner på den politiska litteraturen. Krylov föredrog att försvinna i landsorten. Många år strövade han omkring, sökte tillflykt hos liberala pampar som hade fallit i onåd och livnärde sig också en tid som professionell kortspelare; men flera år av detta kringflackande liv ligger i dunkel. Under Alexander I:s mera liberala styrelse dök han upp igen i huvudstaden, där gynnare skaffade honom en sinekur som bibliotekarie. Sin radikala övertygelse hade han nu

avsvurit. Han hade blivit en levnadsklok konservativ, som varje afton återfanns i ett lugnt hörn i en eller annan av de litterära salonger som blomstrade upp under århundradets första decennium. Han bidrog föga till de diskussioner som fördes. Aktiv blev han först när supén serverades, vilket också märktes på hans tunga kroppshydda. Hans popularitet blev småningom så stor att hela Sankt Petersburg hälsade "Goddag, farfar Krylov" när han lunkade sin dagliga promenad utefter Nevskij Prospekt.

Krylovs *fabler*, som efter hand uppgick till över tvåhundra, var till att börja med mest bearbetningar av den internationella fabeldiktningen (Aisopos, La Fontaine och andra). Men han fann mycket snart sina egna motiv, så det övertagna materialet fyller bara en bråkdel av hans samling. I kraft av sin originalitet och sin genuina nationella anda blev denna samling det första ryska verk som innanför sin genre kan räknas till världslitteraturen. Det är svårt att leda detta i bevis, eftersom fablernas charm till stor del ligger i det språkliga uttrycket, vilket oftast går förlorat i översättning. Med en verbal rikedom, som rymmer både arkaismer och provinsialismer, förbinder Krylov folkspråkets träffsäkerhet och sentensartade förtätning med den uttrycksfullhet som litteraturspråket efter hand hade uppnått, och väljer sin stil efter temats art. Här finns ingenting av Karamzins omskrivningar, utan det är en så enkel, konkret och precis diktion att ömtåligare näsor inte kunde tåla lukten av denna jordnära prosa. En bredare publik kände igen sitt eget språk.

Medan de flesta fabeldiktare (så också Krylovs ryska föregångare i genren, Sumarokov, Chemnitzer och Dmitriev, som inte utan framgång hade odlat den) hade haft ett didaktiskt syfte, tycks Krylov ha gett upp hoppet om mänsklighetens förbättring. Den moral som fabeln krävei, och som han med ordspråksmässig fyndighet uttalade, tycks mera vara ett uttryck för en ironisk insikt om människornas eviga dumhet och dårskap än för någon önskan att undervisa. När han berättade om sina får och vargar, åsnor och lejon, näktergalar och ugglor i historier som utvecklade sig till genrebilder, än formade som ett drama med rapp dialog, än som en välsvarvad berättelse med rum också för ren lyrik, så var det som om själva begreppet *common sense*

fick stämma. Han var varken särskilt djupsinnig eller finkänslig, han slog sig på både det högtflygande och det känslosamma och tillfredsställde härigenom en bred publiksmak. Men det var den gyllene medelvägen, det nyktra levnadssättet, den borgerliga dugligheten med dess inslag av driftighet som han prisade. Fabeln avspeglade det ryska samhället och dess konstanta brister: byråkratin, livegenskapen, korruptionen, den arroganta oförmågan och släkthögfärden, t. ex. i fabeln om gässen som inte ville slaktas eftersom deras förfäder räddade Rom från gallerna. Men härtill kom nya satiriska mål: Karamzin-skolans affektation, svärmeriet för nymodiga politiska idéer. Då kriget mot Napoleon bröt ut blev denne i vargskepnad ett favoritoffer för den patriotiske Krylov.

Gribojedovs klassicistiska komedi

Vid en tidpunkt då känslosamheten höll på att ebba ut och romantiken för länge sen hade hållit sitt intåg skulle också den klassiska komedin sätta en sen men mogen frukt. I *Förnuft skapar kval*, skriven i början av 1820-talet och från 1824 spridd i hundratals avskrifter, fick rysk teater omsider en komedi som med sina karaktärer, sin miljö och sin ideologiska kamp hade vuxit upp ur den ryska jorden. Miraklet blir inte mindre märkligt genom det faktum att om inte Molières Misantropen hade gett mönstret, så hade inte detta stycke blivit till.

Författare var *Alexander Gribojedov* (1795—1829). Han tillhörde aristokratin och hade fått en förträfflig utbildning. Mellan sitt elfte och sjuttonde år tog han den filosofiska, juridiska och naturvetenskapliga ämbetsexamen vid Moskvas universitet, samtidigt som han utbildade sig till en ypperlig pianist. 1812 gick han i krigstjänst och kastade sig ut i husarofficerens vilda liv. Efter fredsslutet kom han in i utrikesministeriet, där hans språkkunskaper (de stora huvudspråken samt latin och persiska) kom honom till godo. Han blev snart expert på orientaliska frågor och var några år sekreterare till ståthållaren i Kaukasus. Hans skickliga diplomati förskaffade ryssarna en fördelaktig fred med Persien 1828, och han blev utnämnd till ambassadör i Teheran. Då den ryska regeringen trots hans varningar till



Gribojedov var en av sin tids högst bildade och mest begåvade ryssar. Hans rykte som författare vilar på ett enda verk, skådespelet Förnuft skapar kval, en samhälls- och karaktärskomedi som kom att bana väg för Gogols och Ostrovskijs dramatik. — Akvarell av V. Mosjkov, utförd 1827, två år före diktarens tragiska död som ryskt sändebud i Persien.

punkt och pricka krävde genomförande av fredsfördragets mest ytterliggående krav, stormade fanatiska religiösa massor beskickningsbyggnaden. Gribojedov dödades; hans misshandlade lik kunde identifieras endast tack vare ett krokigt finger som han hade fått efter en duell.

Gribojedov hade många vänner bland de unga adelsmän som 1825 höjde upprorsfanan i Sankt Petersburg, de s. k. *dekabristerna* (dvs. decemberrebellerna). Han hyste sympati för deras idéer men ingen tilltro till att ett hundratal officerare skulle kunna störta enväldet. Förbindelserna med de hemliga sällskapen hade dock så när kostat honom karriären. Ett slag var han arresterad men klarade sig så briljant i förhöret hos Nikolaus I, att han i stället för kamraternas degradering eller förvisning fick ett års lön som ersättning för sveda och värk. Hjälten i hans komedi har utgått ur den fronderande miljön och uppfattades med rätta som språkrör för den upproriska generationen. Stycket kunde därför inte uppföras förrän efter Gribojedovs död, och i obeskuret skick utkom det först under Alexander II:s liberala period.

Det bärande motivet i *Förnuft skapar kval* är den konfrontation mellan fäder och söner som tycks gå genom den ryska litteraturen från 1600-talet till våra dagar. Efter några års vistelse i utlandet vänder den unge Tjatskij full av nya tankar hem till födelsestaden Moskva. Ungdomligt obetänksam underkastar han den förstockade patriarkaliska huvudstaden, där ställning och ämbete beror på börd eller förmåga att buga och tiga, sin intelligenta och sarkastiska kritik. Men Tjatskijs utmanande uppträdande får de tjockhudade och stupida reaktionärerna, som är vana vid att deras banala och cyniska livssyn räknas som den högsta visdom, att slå tillbaka. De förklarar honom för galen, vilket tycks vara en hävdvunnen rysk metod när man vill tysta kritiserande idealister. Mästerlig är Gribojedovs förmåga att låta ryktet om Tjatskijs sinnessjukdom växa från en anonym viskning till ett rop från allas läppar; det är en regelrätt studie i massuggestion. Då det vid styckets slut har gått upp för Tjatskij att den flicka han älskar inte vill förena sig med honom utan tvärtom har förälskat sig i sin fars lismande sekreterare, slår hans kritik över i människoföraktande desperation. Efter att ha avfyrat en eldig och bitter tirad mot hela det reaktionära slöddret — en tirad som det är varje rysk skådespelares dröm att få recitera — flyr Tjatskij med ropet: "Min vagn, min vagn!" Mot filistrarna har den ädle idealisten lidit nederlag.

Med Tjatskij hade Gribojedov gett den första skissen till en typ som skulle bli genomgående i 1800-talets ryska litteratur: *den övertaliga* eller *den överflödiga människan*. Men hjälten är mer än en tidsbunden typ. Han förkroppsligar ungdomens eviga och nödvändiga protest mot det bestående, en protest vilken som så ofta snarare är en romantisk trängtan än ett uttryck för klart definierade mål.

Komedin är trots Tjatskijs romantiska drag skriven efter de klassicistiska reglerna. Tidens och rummets enhet är iakttagen: stycket börjar på morgonen vid hjältens ankomst till den älskades hus och slutar på natten med den praktfulla sortin, då Tjatskij griper sin hatt och rusar nerför den stora trappan i det palats där handlingen utspelas. Klassicistiskt är också det galleri av representanter för Moskvas bornerade och pladdriga överklass, från den självbelåtne, stadgade samhällspelaren Famusov, i vars hus handlingen försiggår, över hans sluge och vulgäre sekrete-



Förnuft skapar kval uppfördes för första gången två år efter Gribojedovs död och då i beskuret skick. I sin helhet blev den kvicka komedin framförd i Sankt Petersburg 1861 och mottogs med stormande förtjusning. Av senare framföranden hör Moskvas konstnärliga teaters föreställning 1928 till de berömdaste tack vare Stanislavskijs framstående och avslöjande tolkning av den förstockade rikemannen Famusov.

rare till de spökfigurer som strömmar in till hans kvällsbjudning. De är alla typer, men levandegjorda och individualiserade. Det gäller den ofrånkomliga kammarjungfrun, som verkligen är ett ryskt flickebarn, och även Tjatskijs älskade. Famusovs dotter Sofia, som trots den negativa roll hon spelar varken är en karikatyr eller en idealisering utan en klok och varmblodig ung dam.

Stycket är skrivet på rimmade jamber av skiftande längd. De är så naturliga och spänstiga i rytmen och samtidigt så poängterade i formuleringen, att många av dem liksom Krylovs — från vilka de har hämtat inspiration — har influtit i vardagsspråket som ordspråksartade sentenser.

Poesins guldålder. Från Batjusjkov till Baratynskij

Beteckningen "guldåldern", använd på diktningen under 1800-talets första årtionden, har också vunnit hävd för det myller av poeter som framträdde under samma tidsperiod i Ryssland. Redan Krylov, Gribojedov och Zjukovskij vittnade om den smidighet ryska språket hade uppnått, en smidighet som gjorde det lätt att forma i vers. Och versen

odlades nu med en hittills osedd iver. Det hörde rentav till god ton att kunna skriva dikter. Stora och små poeter fyllde damernas poesiböcker. Det uppstod litterära salonger, där man underhöll varandra med uppläsning av egna och andras produkter, och litterära sällskap, där man diskuterade vilka vägar rysk diktning skulle följa. De mest berömda var det gravallvarliga *Sällskapet för ryska språkets odlare,* som hårdnackat försvarade klassicismens sönderskjutna bastioner, och *Arzamas* — uppkallat efter en småstadshåla — där Karamzins anhängare roade sig med att parodiera motståndarna.

Över poesin låg ännu, trots alla nya strömningar, en avglans av 1700-talets anda, och det är karakteristiskt att den lätta erotikens sångare Parny och den nyklassicistiske Chénier (VI: 199, 202) hörde till de favoriserade förebilderna. Det hängde i viss mån ihop med att poesin var en gentlemannalitteratur. Prosan, som ännu saknade konstnärlig myndighet, vände sig mestadels till lägre samhällslager än versens aristokratiska dyrkare. Vändpunkten kom omkring 1830, då Walter Scotts romaner bröt väg för prosan och samtidigt ett större antal företrädare för andra samhällsklasser trängde in i litteraturen. Det uppstod en strid mellan aristokraterna och "plebejerna", som invarslade den tid då romanen med dess långt bredare sociala syftemål skulle segra.

Guldålderns diktare låter sig svårligen grupperas efter någon formel. Det gemensamma för dem är deras tekniska mästerskap, men de odlade eljest de mest skilda genrer, följde de mest skilda strömningar och gav uttryck åt de mest skilda temperament. Åtskilliga minns man bara för en eller ett par pärlor som har kommit med i antologierna över levande rysk lyrik.

Djupare spår har *Konstantin Batjusjkov* (1787–1855) satt, även om det var honom beskärt att skriva endast under några ungdomsår. De bägge sidorna av hans väsen, en sensuell dyrkan av lidelsen och en djup melankoli, sprängde honom och sänkte honom i sinnessjukdomens mörker. I några av hans sista dikter har den begynnande sinnessjukdomen satt sina spår i en fascinerande, helt modernistiskt visionär fantasi. Men annars sökte han sina mönster i antik diktning och italiensk renässanslyrik och förmådde smälta

in den välska sötman i melodiösa strofer, som besjöng solen, druvan och den backantiska älskarinnan. Alltefterson pessimismen besegrade livsberusningen gav epigrammet, pastoralen och hymnen plats för elegin, som hos honom — bl. a. i den gripande identifikationen med *Den döende Tasso* (1817) — bibehåller en pregnant diktion.

Antikiserande var också den lille korpulente baron *Anton Delvig* (1798—1831), som till följd av sitt korta liv och sin legendariska lättja inte fick mycket skrivet. Han ihågkommes för sina behagfulla grekiska idyller och sina romanser i folkviseton. Den oförfärade ryttargeneralen *Denis Davydov* (1784—1839), en husarbuss som skulle bli Tolstojs modell till Denisov i Krig och fred, besjöng uppspelt det otyglade soldatlivet och gav på äldre dar ett passionerat uttryck åt sin kärlek till en helt ung flicka. Furst *Pjotr Vjazemskij* (1792—1878), som också var en spirituell kritiker och som sådan en romantikens härold, skrev i sin ungdom vers som gnistrade av kvickhet och intelligens. Han överlevde sin generation med mer än en människoålder, och då han åttioårig närmade sig döden, hälsade han dess ankomst med några av de mäktigaste strofer som skrivits på ryska. Dekabristledaren *Kondratij Rylejev* (1795—1826), som Nikolaus I straffade med döden i galgen, minns man för hans av revolutionsanda och frihetslängtan inspirerade poetiska berättelser om rikets historiska upprorsmän, medan ett annat offer för reaktionen, *Alexander Polezjajev* (1805—38), har efterlämnat dikter som griper genom sin klagan över ett förspillt liv. *Nikolaj Jazykov* (1803—46), som i sin ungdom hade varit en studentlivets rusige sångare och lättsinnig jakobin, slutade som chauvinist och förbittrad antirevolutionär. Vissa av hans dikter har dock väckt beundran tack vare hans förmåga att omforma visuella intryck till verser där orden faller som brusande kaskader burna av en hektisk rytm. Slutligen har vi outsidern *Alexej Koltsov* (1809—42). Son till en driftig boskapshandlare och autodidakt var han en främmande fågel i det adliga följet. Hans diktning i folkviseton med lätt idealiserade bilder av bondens liv, natursymbolik och lovprisning av stäppernas frihet har med viss rätt förskaffat honom tillnamnet "den ryske Burns".

Den djupaste begåvningen i denna knippa av större och

mindre diktare var *Jevgenij Baratynskij* (1800—44), vars originella talang alltför länge kom att stå i skuggan av Pusjkins långt frodigare geni. Verkligt erkänd blev han först vid seklets slut, då symbolisterna återupptäckte honom. På det hela taget var ödet honom inte nådigt. Ett fräckt pojkstreck utestängde honom från hans förutbestämda bana. Tillsammans med ett par kamrater bildade han ett band efter mönstret av Schillers Rövarna. Slynglarna stal, och han blev relegerad från officersskolan. Åtskilliga år var han menig soldat, bl. a. i Finland, varifrån hans episka dikt *Eda* (1826) och en rad romantiska bilder av finsk natur stammar. Då han fick upprättelse och slog sig ner som godsägare i närheten av Moskva, äcklades han av Nikolaus I:s byråkratiska reaktion, den gryende industrialismen och "plebejernas" intrång i litteraturen. Adelskulturens förfall tolkade han i framtidsvisionen *Den sista döden* (1827) som hela kulturens förfall, och i *Den siste skalden* (1835) förutsåg han en tid då ingen längre ville lyssna till poesin, den enda trösten i en ond och materialistisk värld. Trots att han ständigt återvände till den splittring mellan omedelbar känsla och pinande reflexion som rådde i hans sinne, förmådde han att ge tanken ett lyriskt gripande uttryck. Sin psykologiska insikt röjde han i de Byroninspirerade *Balen* (1828) och *Konkubinen* (1831), som efter den storm av indignation som blåste upp över hans intimt realistiska skildring av *high life* blev omdöpt till *Zigenerskan*.

Pusjkin — kärlek till Ryssland och poesin i den grå vardagen

Man brukar kalla guldålderns diktare för "Pusjkins Plejad" (jfr III: 275). Det blev han som genom sin överlägsna vitalitet och konstnärliga auktoritet skulle samla tidens litterära strävanden och lösa de uppgifter den ryska litteraturen stod inför.

Alexander Pusjkin (1799—1837) var på fädernesidan ättling av en gammal bojarfamilj som det hade gått utför med, på mödernet barnbarnsbarn till "Peter den stores neger", en abessinsk furstesonvilken som slav hade blivit skänkt till Peter. Han växte upp i ett litterärt intresserat hem. Hans farbror, den bekymmerslöse vivören *Vasilij*

Pusjkin, som hade skrivit en av de fräckaste parodierna på klassicisterna. umgicks med tidens koryféer. Så snart han kunde läsa fick pojken tillgång till faderns rikhaltiga franska bibliotek, och redan i början av tonåren hade han tillägnat sig det yppersta av 1600- och 1700-talens franska litteratur. Här lärde han sig formen, den välturnerade satsen och harmoniskt uppbyggda perioden, det klara och koncisa uttryckssätt som han — även om han senare skulle möta andra stilideal — aldrig kom att svika. Men bakom fransmännen stod romarna. Också latinska diktare blev hans läromästare. Resningen, monumentaliteten och den djupa metallklangen i hans egna verser berodde bl. a. på en tidig, intim kännedom om latinsk vältalighet.

Vid tolv års ålder blev han intagen i lyceet i Tsarskoje Selo (nu Pusjkin), en specialskola som skulle förse staten med de högsta och bäst utbildade ämbetsmännen. I denna skola gick Pusjkin i sex år, och här spirade och växte de känslor fram som inte hade kunnat utveckla sig i hemmet, där föräldrarna var mera upptagna av sällskapsliv än av barnen. Han slöt sig till kamraterna, av vilka flera blev hans vänner för livet. Skolan blev helt enkelt hans barndom och första ungdom. Liksom andra vemodigt erinrar sig sina barndomshem, skrev han senare om lyceet i dikter till dess högtidsdag: i minnets ljus framträder här pojkåren, vännerna, parken med de långa alléerna, pseudoklassicistiska tempel, fontäner och grottor. Också här var miljön litterärt infekterad. Lärarna uppmuntrade eleverna att skriva, och i hans klass fanns både den förutnämnde Delvig och tyskbalten Wilhelm Kjuchelbeker, som skrev verser lika långa och otympliga som han själv. Pusjkins var bättre. Han hade redan en lycklig förmåga att forma ett epigram eller teckna en erotisk situation, som väl mera var önskedröm än realitet, även om han var försigkommen också på detta område.

Under skolåren skrev han många mindre dikter, som visar ett förbluffande handlag och som formellt står på höjden av eller över det mesta som skrevs på denna tid. 1813 blev den första tryckt, och den unge poetens rykte spreds snart. 1815 fick han i uppdrag att skriva en dikt till läsårets avslutning. Klassicismens stora namn Derzjavin (VI:403) var inbjuden att åhöra examineringen i rysk lit-



En avgörande vändpunkt i Pusjkins liv inträffade då han som tolvåring upptogs i det nyligen grundade lyceet i Tsarskoje Selo, som var inrymt i en flygel av kejsar Alexanders palats. Här tillbragte han sex innehållsrika år, som han senare ständigt återvände till som den lyckligaste perioden i sitt liv. — Stick av J. Mojer 1822.

teratur. Den gamle diktaren nickade till under förhöret, men när Alexander trädde fram och med käck röst deklamerade sitt ode till Tsarskoje Selo, till de ryska vapnen, som just hade besegrat Napoleon, och till Derzjavin själv, vaknade den gamle upp och sade: "Det är han som ska efterträda mig."

1817 blev han utexaminerad och fick omedelbart en plats i utrikesministeriet, som han dock inte lät sig betungas av. I stället kastade han sig med glupsk aptit ut i det liv som han senare skildrade i Eugen Onegins första kapitel, fladdrande från nöje till nöje. Men trots sus och dus glömde han inte det som han förstod skulle vara hans kall: diktningen. Huvudverket från dessa första ungdomsår är den burleska hjältedikten *Ruslan och Ludmila* (1820), ett skickligt och med gott humör berättat skämt, med hundratals litterära reminiscenser och däremellan glimtar av något sett och

upplevt. något personligt. När den kom ut sände Zjukovskij honom sitt porträtt med dedikationen: "Till den segrande lärjungen från den besegrade läraren." — Det var onekligen en generation som inte led av småaktighet!

Samtidigt skrev Pusjkin, som hade många vänner bland de liberala officerarna, sina första politiska dikter, som cirkulerade i avskrifter. De talade om folkets träldom och de storas slösaktiga liv på de smås bekostnad. De angripna harmades, och harmen blev inte mindre när hans bitska epigram om tsaren och hans reaktionära hantlangare blev kända. Kejsaren klagade: "Pusjkins förargelseväckande skriverier översvämmar Ryssland." Man beslöt att gå till aktion, och han stod inför hotet att bli sänd till Sibirien. Inflytelserika vänner, bl. a. Karamzin och Zjukovskij, ingrep. De ursäktade honom med hans ungdom, och med det fördärvliga franska inflytande han i en så tidig ålder hade blivit utsatt för, och han blev i stället skickad till Sydryssland, där en gammal hedersman, general Insov, fick uppsikt över den unge hetsporren. Man kan fråga sig om inte exilen från Sankt Petersburg var en gåva av ödet. Redan 1820, då han blev förvisad, hade han levt så intensivt att vemodet hade börjat bli leda, ynglingens Weltschmerz en känsla av utbrändhet. Det kan läsas ut ur åtskilliga av de elegier han skrev i tjugoårsåldern. Elegin var visserligen den moderna genren, men hos honom fick den en intim ton. Han hade redan kommit förbi imitationen. Vad han hädanefter skrev, det var hans eget. Det blev genom åren en lyrisk dagbok som Goethes, personlig (utan att någonsin bli privat), allmängiltig, tidlös.

Förvisningen öppnade porten till det vidsträckta Ryssland, vars natur han nu skulle lära känna, till Kaukasus och Krim, som den liberale Insov hade gett honom tillstånd att besöka. På resan träffade han Byron, som vänner hade fäst hans uppmärksamhet på. Allt detta — förvisningens kainsmärke, upplevelsen av den horisontlösa stäppen, bergen med solnedgångarna över glaciärerna, bergsbornas primitiva krigarliv, Svarta havet, Krim, där söderns myllrande liv präglades av muhammedansk orientalism, och så mötet med Byron — blev en ny inspiration för Pusjkin, som i rask följd skriver sina byronska dikter eller sydliga poem, som ryssarna hellre kallar dem: *Fången i Kaukasus* (1821), *Rövarbröderna* (1821), *Springbrunnen vid Bachtjisaraj* (1822) och *Zigenarna* (1824). För ryska läsare var detta något helt nytt. En sådan naturskildring där versen glöder, där livsleda och kärlekslycka, mörka mannaöden och lidelsefulla kvinnor binds samman i en romantisk berättelse, var ännu okänd i rysk litteratur. Pusjkin var nu den ledande, den modernaste ryske diktaren.

Dessa dikter skrev han dels i Kisjinev i Bessarabien, dit han hade flyttat med Insov, dels i Odessa, där han hade blivit befordrad till sekreterare hos generalguvernören. Det var första gången han fick en chef som tog arbetet på allvar, och det tilltalade inte Pusjkin. Det kom till konflikter mellan honom och den effektive ämbetsmannen. Måttet blev rågat när Pusjkin kurtiserade hans sköna maka, som hade roligt åt hans vanvördiga anmärkningar om allt mellan himmel och jord — även åt den lilla dikt där Pusjkin skrev att hennes man var till hälften gentleman, till hälften idiot, men att det fanns hopp om att han snart blev enbart det sistnämnda. Pusjkin blev förvisad till sin fars gods Michajlovskoje i Pskov-guvernementet.

Till Michajlovskoje medförde Pusjkin början av *Eugen Onegin*, och under de tre år, 1824—26, han tillbragte här skrev han största delen av denna dikt, som var tänkt som ett ryskt motstycke till Byrons Don Juan men snart utvecklade sig till något helt annat. Den blev avfattad på ett av honom själv skapat versmått med strofer på fjorton rader, där fyrfotade jamber med kvinnliga och manliga rim enligt ett fast schema lätt och lekande glider fram som en porlande bäck. Själva handlingen — ty det är en roman på vers, faktiskt Rysslands första moderna roman — är inte det väsentliga, hur fängslande den än kan vara. Det är en ganska banal historia om en ung dandy, som förspiller sitt liv och för sent får klart för sig att han har gått miste om det som kunde ge hans liv mening: Tatjanas kärlek. Det väsentliga är versens skönhet, dess musik. Men även om Pusjkin gång på gång låter sig ryckas med av sina egna musikaliska verkningsmedel, går det aldrig ut över meningen. Orden är inte bara klanger. De anpassar sig efter bilderna, tankarna, berättelsen.

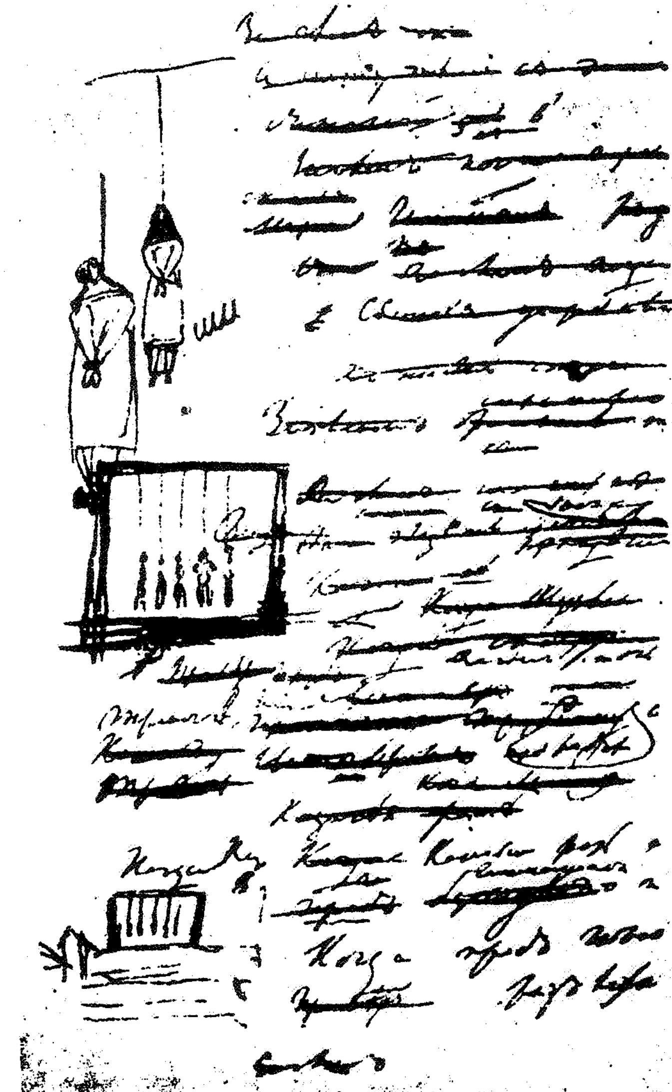
Man har kallat Eugen Onegin en encyklopedi över livet i Ryssland: kanske det snarare är en bilderbok. Det är som

att bläddra i en rikt illustrerad framställning av ryskt liv på 1820-talet. Scener från huvudstaden med soiréer, teatrar, frysande kuskar utanför palatsen, vivörens morgontoalett, bagarbutikens öppnande, omväxlar med skildringar av vintern ute på landet, de snötäckta markerna, trevnaden inomhus på godset där familjen samlas kring samovaren, sommarmorgonen då trädgårdens friskhet strömmar in genom de lätta gardinerna, middagshettan då folk och fä slumrar och insekternas surr är det enda ljud som hörs. I dessa skildringar, där Pusjkin lärde sina landsmän att se poesin i vardagen, rörde han sig från de sydliga poemens romantik till en poetisk eller (som han själv kallade det) "flamsk" realism, som lade grunden till Turgenevs och Tolstojs verklighetsskildringar.

Under dessa ensamma år skrev han också *Boris Godunov* och skapade härmed det nationella historiska drama som så många före honom utan framgång hade försökt göra. Med Shakespeare som mönster och Karamzins Det ryska rikets historia (s. 426) som källa återskapade han snabbt skiftande scener en av de färgrikaste epokerna i Rysslands historia, tiden omkring 1600. Två dramatiska livsöden ställdes mot varandra, den kloke och hänsynslöse Boris Godunov och lyckoriddaren, den falske Dmitrij. Samtidigt konfronterades tsarmakten med folket. Det blev ett spel om maktens sötma och börda, om kärlekens dårskap och förbrytelsens gift, om ödets lek med sina offer. Liksom hos Shakespeare växlar krass realism med skir poesi.

Pusjkins begåvning hade nu nått sin fulla blomning. Men han var inte den som slog sig till ro efter uppnådda resultat. Det märkliga med hans geni var just att han var i ständig rörelse, medan han överlät åt andra att köra vidare i de spår han hade lämnat. De byronska dikterna fick otaliga efterföljare, men när han hade sagt vad han ville i denna genre, gick han över till andra. Då han hade skrivit sitt historiska drama, lät han andra fortsätta att skriva historiska krönikespel. Och då versberättelsen hade satt sin överdådigaste frukt i Eugen Onegin, lämnade han denna form.

När Nikolaus I kom till Moskva för att krönas, kallade han Pusjkin till förhör. Pusjkin sade rent ut att om han hade varit i Sankt Petersburg den dag hans vänner dekabristerna gjorde uppror, så skulle han ha funnits bland dem



I sitt manuskript till den patriotiska hjältedikten Poltava har Pusjkin själv tecknat dessa makabra skisser av de fem vänner som hängdes 1826.

Men han måste ha tillfogat något om att upproret var en huvudlös handling, ty tsaren yttrade efter samtalet att han hade talat med Rysslands klokaste man. Nikolaus önskade vinna honom och lovade att själv vara hans censor, men överlämnade snart uppdraget till chefen för den politiska polisen. Väl fick Pusjkin sin frihet, men den var vingklippt, och den oväntat hårda domen över dekabristerna var ett dråpslag som han egentligen aldrig kom över. Om hans kurage vittnar dikten till vännerna som var dömda till tvångsarbete i de sibiriska gruvorna. Liksom hans ungdoms politiska dikter cirkulerade de i avskrifter och nådde också de olyckliga.

Nu föll en skugga över hans liv. Inspirationen, som hittills hade varit hans dagliga gäst, besökte honom mera sällan. Han upplevde dock alltjämt perioder då källorna flödade, ja rikare än förr. Det hände oftast på hösten, som var Pusjkins favoritårstid och som han föredrog att tillbringa på sitt gods Boldino, långt österut. Hösten 1830 blev den fruktbaraste. Då skrev han sina dramatiska skisser *Den förstenade gästen, Den snåle riddaren, Mozart och Salieri, En fest i pesttid,* en rad av sina intimaste och mest gripande dikter och slutligen de historier han samlade under titeln *Belkins berättelser.* Egentligen är de liksom *Spader dam* (1834) pennövningar, försök att skapa en modern prosa. Han löste denna uppgift talangfullt: här grodde de frön ur vilka århundradets ryska prosa skulle spira. Alla de stora, Turgenev, Tolstoj och Dostojevskij, vände gång på gång tillbaka till denna lilla novellvolym för att lära hur ett stoff skulle formas.

Det förflutna upptog honom mer och mer. Han fick tillåtelse att samla material rörande bonderebellen *Pugatjov,* vars historia han skrev (1831). En biprodukt av dessa studier är romanen *Kaptenens dotter* (1836), ett lyckat försök att plantera om Walter Scott. Nu skrev Pusjkin också sin sista stora episka dikt *Bronsryttaren* (1833). Med utgångspunkt i en översvämning, då Neva hade flödat in över Sankt Petersburgs fattigkvarter, skapade han en storslagen symbol för makten, för den historiska nödvändigheten konfronterad med den enskildes lycka. Peter den store, en gestalt som i många år hade fascinerat honom — redan i poemet *Poltava* (1828) hade han hyllat den egensinnige



Pusjkins unga hustru, Natalja Gontjarova, som genom sin fatala skönhet, sitt slöseri och sitt utmanande koketta uppträdande gång på gång försatte maken i förnedrande och pinsamma situationer. Ett brev där Pusjkin öppet utpekades som hanrej ledde till den duell i vilken han dödades. — Akvarell av V. Gau 1844. Moskva, Leninbiblioteket.

tsaren — blir bilden för historiens redskap, som måste gå hänsynslöst fram för att förverkliga idén om rikets storhet. I den av flodvågorna och tsarens vålnad jagade lille ämbetsmannen symboliseras folket, historiens offer. Dikten, som inleds av en praktfull apoteos till Sankt Petersburg, vittnar liksom andra dikter från denna tid — t. ex. hans svar till dem som förebrådde ryssarna deras kuvande av det polska upproret 1831 — om en omsvängning i Pusjkins politiska värderingar. Han hade inte uppgett frihetsidealen, men han accepterade de offer som skapandet av en stark stat kostar. Hans nationella känsla, som alltid hade varit brinnande, gjorde honom nu till Rysslands besjungare. Han föreställde sig Ryssland som de slaviska folkens befriare från främlingsoket, men inte för att de skulle bilda självständiga stater. Liksom havet upptar floderna skulle de rinna in i det ryska riket.

Man kunde tro att detta skulle föra till en modus vivendi med regimen. Men hans utfall mot hovkamarillan var lika bitande, hans uttalanden om inflytelserika personer lika sarkastiska. Han hade bevarat sin inre integritet. Kejsarens förhoppning att kunna göra honom till hovpoet kom

på skam. Motsättningsförhållandet mellan Pusjkin och de härskande blev alltmera spänt. Det minskades inte när det från det politiska fördes över till det rent personliga. Han hade 1831 gift sig med den purunga Natalja Gontjarova, vars skönhet väckte furore i sällskapslivet och vid hovet, där tsaren på ett obehagligt sätt gjorde henne sin uppvaktning. Pusjkin försökte hålla henne borta från Vinterpalatset, men den nöjeslystna unga kvinnan lyssnade inte på honom — det roade henne mera att sola sig i komplimanger och i de unga lejonens beundrande blickar än att höra sin man utveckla sina idéer för henne. Deras lycka gick i kras, och Pusjkin, som dessa år hade förlorat de flesta av sina vänner — död och förvisning hade decimerat skaran — var inte längre publikens gunstling. Man förstod inte den riktning hans poesi hade tagit utan föredrog att hänge sig åt romantikens utsvävningar och den ihåliga vältalighetens orgier. Diktaren råkade nu ut för angrepp från politiska hantlangares bakhåll inom den litterära pressen. Han kände sig ensam och längtade efter döden som en befriare. Därför var det inte något tungt beslut för honom då han utmanade sin hustrus mest närgångne tillbedjare på duell med skarpa vapen. Han visste vad det kunde innebära. Duellen ägde rum den 17 januari 1837. Pusjkin blev dödligt sårad och avled två dagar senare, ännu inte trettioåtta år men redan mätt på livet.

Hade han skrivit på engelska, tyska eller franska, hade han säkert fått plats bland de största. Hans landsmän hyser inga tvivel, men den övriga världen har ofta satt ett frågetecken, då den saknar förutsättningar att inse hans banbrytande betydelse för den ryska litteraturen och uppfatta hans eminenta språkkonst. Han var både fulländaren

och nybörjaren. De strömningar som hittills hade löpt genom rysk diktning gick hos honom samman i en harmonisk syntes, liksom alla de språkliga elementen — kyrkslaviska, överklassens språk och folkspråket — sammansmälte i en fast legering. Slutligen var det Pusjkin som först förstod att lyfta realismen som ett fullgiltigt uttryck för rysk kultur till det konstnärliga plan där den kunde gå in i världslitteraturen, fulländad av de tre stora: Turgenev, Tolstoj och Dostojevskij. Men innan det skedde måste rysk litteratur genomgå en brytningstid; dess mest markanta representanter, Lermontov och Gogol, blandade romantik och realism på ett så förvirrande sätt att de uppfattades än som romantiker, än som realismens banbrytare.

Den ryska romantiken

Lermontov — från subjektivism till verklighet

Redan innan Pusjkins enkla träkista dold av halm på tsarens befallning hade förts bort från Sankt Petersburg, för att inte den provocerade allmänheten skulle göra hans begravning till en demonstration, cirkulerade en harmfylld dikt mot hans banemän i staden. Härifrån spreds den snart ut till de ryska provinserna, ja nådde på kort tid ända fram till Paris. I retoriskt markanta strofer kastade den inte bara mordanklagelsen i ansiktet på den nyetablerade aristokratin, som genom smicker, bödelstjänst och delaktighet i dynastins ljusskygga affärer solade sig i tronens glans, utan spådde också en gudsdom över de förmätna. Och vad kunde en gudsdom betyda annat än en folkets resning, alltså en revolution? Polisen avslöjade snabbt dess författare. Det var den tjugotvåårige gardesofficeren Lermontov.

Michail Lermontov (1814—41) var en ganska känd figur i huvudstaden. Dock inte som författare, trots att en stor dikt av honom förelåg i tryck, mot hans vilja för övrigt. Ty han tillmätte i varje fall inte utåt sin diktning någon större betydelse. Hans ambitioner gick mer ut på att göra sig bemärkt i sällskapslivet. Bland sina officerskamrater var han känd för sina utsvävningar, sitt fräna språk och sin olycksaliga benägenhet att göra sig lustig på andras bekostnad. Av hans litterära produktion kände de bara till några pornografiska dikter, som gott och väl kunde mäta sig med vad som under dessa år frodigt producerades i genren. Hans disharmoniska figur — spenslig, rörlig, med så breda skuldror att han nästan verkade kutryggig, stora, beslöjade ögon och en barnslig mun, vars oskuld motsades av ett spydigt leende — dök flitigt upp på balerna. Här uppvaktade han ivrigt damerna, för att överge dem med en sarkastisk anmärkning när de väl hade veknat.

Hans utmanande uppträdande tycks ha varit en kompensationsföreteelse, dikterad av önskan att hämnas på vad han uppfattade som ett ont öde. Hans mor dog när han var tre år gammal, och han blev omhändertagen av mormodern som var av rik och förnäm släkt. Fadern, en fattig godsägare som moderns släkt föraktade, måste efter bittra stridigheter avstå från honom. Familjetvisten gav honom de



Michail Lermontov ses här i husarregementets flotta officersuniform, som hjälpte upp hans inte alltför lyckade figur. Liksom Pusjkin dog Lermontov efter en duell — endast tjugosju år gammal. — Porträttet av den stridslystne unge diktaren är utfört av W. G. Perov.

första såren, och han kompenserade sig för ringaktningen av släkten Lermontov genom att fantisera om att han härstammade från de skotska lairds of Learmont, vilket han kanske också gjorde, och från de spanska hertigarna av Lerma, vilket han absolut inte gjorde. Men denna drömda anknytning framkallade en Spanienromantik. Mormodern skämde bort honom, och han växte upp i en adlig släktmiljö av kusiner och sysslingar. Den brådmogne pojken förälskade sig i flera i detta blommande överflöd av unga flickor, men de skrattade åt hans närmanden. När han blev vuxen måste andra kvinnor sota för den smälek han hade lidit i sina ynglingaår.

1830 skrevs Lermontov in vid Moskvas universitet. Efter en konflikt med en lärare uppgav han studierna och anmälde sig till en officersskola i Sankt Petersburg. 1834 upptogs han i ett gardesregemente. Skandalen med den ovannämnda *En diktares död* avbröt det till synes så muntra livet i huvudstaden, och han blev transporterad till tjänstgöring i Kaukasien, ett straff vars påfallande mildhet kanske närmast berodde på att kejsaren inte önskade mera bråk om saken efter den inflytelserika familjens förbön. Redan föl-

jande år lyckades mormodern få honom tillbaka, men en duell med den franske ambassadörens son ledde till en ny förvisning till Kaukasien, där han meriterade sig i kampen mot den infödda befolkningen. Under en rekreationsvistelse på badorten Pjatigorsk försökte han slå en rival ur brädet genom att obarmhärtigt förlöjliga honom. En ny duell följde, och han segnade ner dödligt sårad av det första skottet, endast tjugosju år gammal. Nikolaus I skall ha mottagit underrättelsen om hans död med orden: "En hund får en hunds död." Det har senare ofta framförts obekräftade hypoteser om att hovkamarillan skulle ha provocerat duellen för att bli honom kvitt.

Lermontov började tidigt skriva. Hans förebilder var framför allt Pusjkin — den romantiske Pusjkin — och Byron, men han kände också de franska romantikerna med Chateaubriand i spetsen och de engelska från Moore till Wordsworth. Liksom han i sitt liv till den grad identifierade sig med de lidelsefulla och desillusionerade Byronhjältarna att det är omöjligt att avgöra var gränsen går mellan litterär pose och hans egen personlighet, så följde han sina mönster så nära att hela versrader från dem gled in i de över trehundra lyriska dikter, femton versberättelser och tre dramer han skrev mellan tretton och sjutton års ålder. De ständiga motiven i denna ungdomsdiktning är besvikelse, livsleda, mörka drifter och hämnd. Bland dessa skrivövningar, som visar hans hårdnackade kamp för att finna sitt eget uttryck, finns det enstaka pärlor som dikten *Ängeln*. Han skrev den som sjuttonåring, och sällan har den till jordelivets kval dömda själens längtan efter den himmelska renheten fått ett så folkligt enkelt och musikaliskt uttryck som här. Denna kontrast mellan en pinande verklighet och en överjordisk frid skulle bli ett av hans ledmotiv.

Efter dessa läroår (1828—32) blev diktningen, om inte bortglömd så dock skjuten åt sidan för intensiva, direkta livsupplevelser, men 1836 rann källorna upp igen, och under de fem år han hade kvar skapade han en rad verk som kom att bli banbrytande i den ryska litteraturens historia.

Lermontov hade nu nått en sådan mognad att han kunde fullborda flera av de utkast som gick tillbaka till hans tidigaste år. Det gäller sålunda de stora versberättelserna *Demonen* och *Klostergossen*. Demonen handlar om den ensamma fallna ängel som från tidernas begynnelse har svävat över Kaukasus' berg utan att någonsin ha kunnat ge eller få någon kärlek. Till sin förlösning utser han den georgiska prinsessan Tamara, vars brudgum han dödar då denne är på väg till bröllopet. Tamara grips av vild sorg, men i sin klagan hör hon demonens tysta stämma som lindrar hennes smärta. När demonen som en ljusgestalt visar sig för henne i hennes drömmar och berättar för henne om sin eviga trånad efter kärlek, ger hon efter för hans böner och förbränns i hans kyss. Denna romantiska *tour de force*, som en modern läsare har svårt att ta på allvar, bärs upp av versens melodiska ström och de storslagna bilderna av kaukasisk natur.

Klostergossen är formad som ett — visserligen blasfemiskt — skriftermål. Den unge hjälten bekänner att han har rymt från klostret för att uppleva frihet, handling, kärlek. Men han, som hade vuxit upp bakom klostermurar, var inte stark nog att leva livet utanför och måste därför dö. Om än hans kropp är nedbruten, är hans ande ännu fylld av uppror, och hans sista ord är en lovsång till det primitiva livet.

Lermontov diktade sålunda in sin egen situation i de två symbolerna, demonen med Kainsmärket och den civilisationströtte novisen. Motiven bar ännu romantisk dräkt, men i en rad dikter kastade han den av sig och talade direkt. Han lät alla stämningar i sitt sönderslitna inre komma till tals och blev härigenom en av den ryska litteraturens första stora jagdiktare. Han gav uttryck åt indignation över sin tids märglösa människor, epigoner som varken kunde älska eller hata, sin egen melankoli och leda vid ett liv som tycktes vara ett komedispel, men också åt de få stunder — och här nådde han sublim enkelhet — då han i sammansmältning med naturen, den vida stjärnhimmeln över den ryska stäppen, till sist fann frid. I denna intima lyrik, som bröt alla hämmande konventioner, sprängde han samtidigt de band som en rigoristisk metrik lade på versen. I stället för att som Pusjkin stöpa den i en både smidig och fast form lät han den strömma, så att rytmen försvann i melodin. Också språket undergick en förvandling. Han eftersträvade inte Pusjkins precision utan framhävde dess stämningsväckande valörer, t. ex. i den lilla dikten *Klippan*, översatt av Jarl Hemmer:

Gyllne molnet dröjde över natten
vid den gråa jätteklippans hjärta.
Nästa morgon flyktade det tidigt,
lekte luftigt över blåa vatten.

Men i fårorna på gråa hällen
blev ett spår av fukt. Försänkt i grubbel
och allena står den gamla klippan,
gråter sakta i den öde kvällen.

Om spännvidden i hans poetiska begåvning vittnar det faktum, att han under sina sista år var i stånd att skriva dikter som var helt befriade från tung introspektion. Det gäller *Sången om tsar Ivan Vasiljevitj, hans livvakt Kiribejevitj och den tappre köpmannen Kalasjnikov*, som i bylinornas anda och språk (II: 178) berättar en historia om kränkt ära och hämnd från Ivan den förskräckliges tid. Visan betecknar en av höjdpunkterna i den europeiska konstballaden. I *Borodino* röjer han samma förmåga att tillägna sig en för honom främmande stil och tankeform. Veteranens berättelse om det stora slaget är så säkert återgiven att diktaren helt har försvunnit bakom den gamle soldatens ord och mimik.

När Lermontov lyckades bryta sig ut ur sitt egocentriska universum, så berodde det dels på en lyhördhet för nya, realistiska signaler i litteraturen, dels på att han hade kommit bort från den miljö i Sankt Petersburg som han på en gång föraktade och försökte dupera. Militärlivets strapatser i Kaukasien, den omedelbara kontakten med de meniga soldaterna rensade slagget ur hans sinne och öppnade hans ögon för en verklighet som var värd att upplevas och skildras. Denna strävan mot en större objektivitet sätter sina spår också i hans prosa.

Även som prosaist måste Lermontov famla sig fram innan han fann sin form, eller kanske rättare sagt: innan han med *Vår tids hjälte* (1840) skulle väcka förhoppningar om att han var i stånd att skriva den roman tiden väntade på. Döden kom emellan, men det uppslag som fanns i denna bok fördes vidare av hans efterföljare, Turgenev, Tolstoj och Dostojevskij.

Först försökte han föra över den byronske och schillerske upprorsmakaren från versberättelserna, alltjämt på dessas



Till en utgåva av Lermontovs verk, publicerad av Vetenskapsakademin 1910—13, tecknade tidens främste bokkonstnär M. Dobusjinskij denna dekorativa förstasida till Kamrerarfrun från Tambov. Dikten, i vilken mannen förlorar sin hustru i kortspel, är en satir över kvinnans sociala ställning i en trist, själlös landsortsmiljö.

överexponerade språk, vilket var dömt att misslyckas. Därnäst experimenterade han i romanfragmentet *Furstinnan Ligovskaja* med en modern socialpsykologisk roman, vilket översteg hans krafter. Slutligen närmade han sig uppgiftens lösning genom att komponera ihop fem berättel-

ser som alla gick ut på att belysa en enskild gestalt, officeren Petjorin. I de två första berättar en kollega på resa i Kaukasien vad han har hört om denna legendariska figur, den tredje och femte framträder som noveller skrivna av Petjorin själv, medan huvudpartiet är format som dennes dagbok. Den invecklade kompositionen var en nödlösning. Likväl förmådde Lermontov göra sammanhanget motiverat, fastän enskilda delar fortfarande kan läsas för sig. Petjorins novell om sitt äventyr med smugglarnas hjälparinna vid Taman är en av de bästa på ryskt språk.

I företalet sade Lermontov att han hade velat måla ett porträtt, icke av en enskild människa utan sammansatt av hela "vår generations laster": därför titeln Vår tids hjälte. Petjorin är en man som livet inte har något mer att ge; vid unga år är han utbränd, har förlorat all tro och all glädje. Då han själv är olycklig förtjänar andra inte att uppleva lyckan, och hans tillvaro går ut på att förstöra andras, i synnerhet kvinnors, lycka. Rika möjligheter har blivit förspillda hos denne begåvade, modige och viljestarke man. Han har blivit en övertalig och sällar sig därmed till den i rysk litteratur så talrika skaran av udda, överflödiga människor. Skildringen av honom är djupborrande: Lermontov skonar inte sin hjälte, men han avslöjar sidor av hans karaktär som inte bara kan förklaras av att han är en produkt av ett samhälle som drev sina bästa ut i en meningslös cynism. Givetvis är Petjorin ett barn av sin tid, men när eftervärlden har begagnat honom som ett politiskt argument mot tsarismen, så är det att göra en halv sanning till en hel.

Trots Lermontovs energiska protester är Petjorin i viss mån ett självporträtt. Men diktaren har också förmågan att återge människor som låg honom själv fjärran, som den präktige underofficeren Maksimitj, som skulle återuppstå i Tolstojs galleri av ryska soldater. Inte bara i Ryssland utan också i utlandet fann Vår tids hjälte entusiastiska läsare, bl. a. den unge Brandes, som på ett ställe skriver: "Vad jag har älskat och beundrat denna bok, den första jag som vuxen människa förstod."

Tjuttjev — tyskarnas lärling

Medan Lermontov hade infört ett av den engelska litteraturens huvudteman, individens uppror, i rysk litteratur och inte alldeles hade kunnat motstå den franska böjelsen för det skräckinjagande och bisarra, var *Fjodor Tjuttjev* (1803—73) tyskarnas lärling. Redan vid nitton års ålder sändes han efter avslutade universitetsstudier till München för att tjänstgöra vid den ryska beskickningen, och han stannade de närmaste tjugotvå åren i Västeuropa, med undantag för endast korta uppehåll i hemlandet. Han blev så införlivad med de tyska kretsarna, där han umgicks bl. a. med Schelling och Heine, att han lämnade sin tjänst och återvände till Bayern när han skulle förflyttas till Turin. Därmed var hans diplomatiska karriär stoppad. 1844 vände han hem till Ryssland, där han blev tagen till nåder igen men måste nöja sig med den föga avundsvärda ställningen som censor av utländsk litteratur. Tack vare sitt världsmannamässiga uppträdande och sin spirituella konversation blev han en omtyckt gäst i Sankt Petersburgs salonger. Han, som väl mera än någon annan ryss hade känt sig hemma i Västeuropa, blev revolutionsåret 1848 regeringens och reaktionens talesman gentemot Västern, liksom han blev starkt fångad av de panslavistiska idéerna. Hans drömmar om en rysk-grekisk stormakt krossades under Krimkriget, och han fällde i en dikt vid Nikolaus I:s död den kanske hårdaste domen över denne tsar.

Tjuttjev var gift två gånger med högadliga tyska damer men talade nästan aldrig något annat än franska; likaså fördes hans korrespondens på detta språk. Endast i sin diktning brukade han modersmålet men i gengäld med ett sådant mästerskap att han hör till de mest betydande lyrikerna i förra seklets Ryssland. Men det dröjde länge innan man tillerkände honom denna plats. Han började publicera dikter redan som femtonåring; på 1830-talet införde Pusjkin i sin tidskrift ett tjugotal av hans bästa lyriska dikter, men publiceringen, som ägde rum under signaturen "F. T.", gick obeaktad förbi. De uppmärksammades först 1850, då Nekrasov gav ut dem igen och avslöjade vem som stod bakom initialerna. Fyra år senare utgav Turgenev en större samling som Tjuttjev hade anförtrott honom. I för-

ordet fastslog Turgenev att Tjuttjev "stod över alla sina bröder i Apollo", men han förblev länge en diktare för de få. Bland dem var dock både Tolstoj och Dostojevskij, som kände själsfrändskap med honom. Först då symbolisterna vid århundradets slut tog honom till sig som en av sina egna, trängde hans namn ut till vidare kretsar. Bland hans beundrare i vår tid märktes Lenin, som alltid önskade ha en volym av hans lyrik inom räckhåll.

Bristen på intresse från kritik och läsare jämte Tjuttjevs egen skygghet hämmade hans produktion. Den flöt rikast på 20- och 30-talen, men på 40-talet var han nästan tyst. Från 50-talet härrör hans politiska dikter, som i dag huvudsakligen har historiskt intresse. Under samma årtionde skrev han en cykel av starkt personliga kärleksdikter, som hade sin rot i den äldre mannens passion för en av sina vuxna döttrars väninnor. Allt som allt efterlämnade han inemot fyrahundra dikter, av vilka de flesta är mycket korta, ofta förtätade intill det aforistiska.

Bakom Tjuttjevs naturlyrik, som vid sidan av de tragiska kärleksdikterna utgör kärnan i hans diktning, låg den tyska romantiska naturfilosofin. Det abstrakta tankesystemet har dock i så hög grad sammansmält med diktarens egen livskänsla att man berövar dikterna deras poetiska sanning, om man försöker preparera fram detta system ur vad som i själva verket är spontana uttryck för hans metafysiska insikt. Och även om hans livsuppfattning är präglad av en enastående kontinuitet, var dess enskilda uttryck i så hög grad burna av ögonblickets stämning att generaliseringar blir detsamma som förvrängningar. Naturen, som var hans omedelbara inspirationskälla och vars bilder han suggererade fram i ett musikaliskt skiftande, lite gammaldags språk, uppfattade han som ett kosmos, en levande organism med en egen kropp och personlighet, en egen själ och vilja som strävade mot ordning och skönhet. Men bakom dess brokiga vävnad anade han en långt större realitet, ett kaos i vars oceaner vår värld bara var en liten ö eller, som han säger på ett annat ställe, en gyllene planka kastad över en namnlös avgrund. I detta universum utspelas ett evigt drama, vars stridiga krafter han symboliserar i dag och natt, vinter och sommar, liv och död. Människan är part i denna strid, som kanske till sist bara är en illusion, ty ödelläggelse kan vara skapelse och skapelse destruktion. Hennes förbannelse består i att hon gör uppror mot sitt öde. Hennes fåfänga jag vill sätta sig över att det bara är ett trivialt sandkorn, kanske bara naturens dröm, i stället för att lydigt underkasta sig de eviga lagarna.



Fjodor Tjuttjev skrev sina första dikter i femtonårsåldern, men hans namn som betydande lyriker blev först trettiofem år senare fastslaget av Turgenev, som 1854 utgav hans dikter — en bok utan vilken man enligt Tolstoj inte kunde leva. Tjuttjev, som under sin långa utlandsvistelse lärde känna Heine, var den förste som översatte hans dikter till ryska, förutom flera av Goethes och Schillers verk. — Ungdomsporträtt av okänd konstnär.

Det var aningen om de kaotiska krafterna som gav Tjuttjevs lyrik dess psykologiskt oroande dimension. Som glimtar lyste de fram från okända djup. Han hörde dem rasa i stormarna, såg dem fara fram över himlen i vårens första oväder, som rovdjur med hundra ögon stirrade de genom natten. De flammade upp i krig och revolutioner, och människan störtade de ned i vanvett. Det var de som förvandlade kärleken till en förtärande drift, så att lidelsen förstörde de älskandes liv. Och till sist var det de som talade i människans destruktionsdrift och fascinerade dragning till ondskan. Denna tanke gjorde ett djupt intryck på Dostojevskij.

Tjuttjevs irrationalism kom också till uttryck i hans patriotiska diktning. Själv närmast ateist och inspirerad till några av sina praktfullaste dikter av Västeuropas mångskiftande landskap, kunde han om Ryssland skriva följande (norsk översättning av Francis Sejersted):

Disse fattige små hytter,
Dette golde er det sanne
Hjemland for langmodigheten,
Du er Russland, fedrelandet!

Fremmede med stolte øyne
Hverken fatter eller kjenner
Dette dulgte lys av fromhet
Som du naken, ydmyk tenner.

Bøyet ned af korsets byrde
Har Vår Herre, klædt som slave,
Gjennemvandret og velsignet
Russland med sin nådegave.

Dostojevskij älskade denna dikt, liksom han till fullo instämde i Tjuttjevs ord om att Ryssland kan inte förstås med förståndet. På Ryssland var det endast möjligt att *tro*.

Gogol — att avslöja det onda och förkunna det goda

Denna tro på Ryssland hade också Gogol. I en högstämd åkallan, där hans prosa får diktens rytm och klang, såg han sitt land som en trojka, en fågeltrojka som flyger fram över de vidsträckta snöfälten, oändligheten till mötes, "medan andra folkslag och riken stirrande träder åt sidan och låter trespannet fara förbi". Men denna patetiska bild, som likt en vision höjer sig från de sista sidorna i hans roman Döda själar, var snarare uttryck för en desperat tro än för den verklighetskännedom som Gogol också satt inne med. Av dissonansen mellan hans utopi och verkligheten skapades hans diktning. Den gjorde hans verk mångtydiga, och i hans personliga liv ledde den till en sprängning som lade honom i graven.

I skolan blev Gogol kallad den "gåtfulle" gossen. Och gåtfulla är både hans karaktär och hans författarskap än i dag. Få diktare har varit föremål för så olikartade tolkningar som han. Av flertalet i sin samtid uppfattades han som realist, som den skoningslöse avslöjaren av tillståndet i Ryssland, och ur denna läsning växte den engagerade ryska realismen fram. Denna syn på hans konst och dess intentioner

är knäsatt i Ryssland. Andra, framför allt västliga bedömare uppfattar Gogol som den renaste romantiker. Nabokov, som har skrivit en spirituell bok om honom, säger t. ex. att det skulle vara lika meningslöst att leta efter en autentisk bakgrund till Döda själar som att bilda sig en föreställning om Danmark på grundval av dramat om Hamlet. Gogols Ryssland skulle vara en självuppfunnen värld, befolkad med figurer som bara existerade i hans egen fantasi. Men likaväl som det innebär ett underkännande av hans konstnärliga egenart att läsa hans verk som en sociologisk dokumentsamling, lika orimligt är det att förneka hans verklighetsupplevelse. Det är ur den tragiska motsättningen mellan livet som det är och som det borde vara, mellan realitet och dröm, som hans satir och humor, patos och poesi föds.

Nikolaj Gogol (1809—52) föddes i Ukraina, levde sina första år på föräldrarnas lilla gods och gick sedan i det nyupprättade gymnasiet i Nezhin, en ukrainsk motsvarighet till lyceet i Tsarskoje Selo, som Pusjkin frekventerade. Då som senare hade han svårt att sluta sig till någon och blommade upp först vid skolans amatörteaterföreställningar, där han röjde en ovanlig mimisk talang. Han tycks tidigt ha känt sig skapad för något stort, men sina ambitioner gav han tills vidare — säkert av fullaste övertygelse — formen av högtravande tirader om stora gärningar i fäderneslandets tjänst. Sin omgivning uppfattade han som filistrar, som i torftig självbelåtenhet förnekade människans höga kall.

Full av förhoppningar for han tjugo år gammal till Sankt Petersburg för att lägga staden för sina fötter. Med sig förde han ett poem, *Hans Küchelgarten* — ett märkvärdigt hopkok på Voss' Luise (VI: 275), Schiller, Byron m. fl. — som han utgav under pseudonym och på egen bekostnad. De få kritiker som uppmärksammade det gjorde narr av det. I sårad fåfänga hämtade han de osålda exemplaren — det var den övervägande delen — hos bokhandlarna och brände dem. Det var hans första autodafé. I avsikt att ge sig iväg till Amerika gick han ombord på ett fartyg men hamnade i Lübeck. I de brev han skrev hem om sitt huvudlösa företag snärjde han in sig i ett ogenomträngligt nät av mystifikationer. Trots att brevens tillgjordhet delvis är ett tidens stildrag efterlämnar de ett obehagligt intryck av en hemlig-

hetsfull och gränslöst ärelysten karaktär, som höljer sin egocentricitet i utläggningar om de höga mål han vill tjäna, ett intryck som varken hans senare liv eller verk förmår utplåna. Det var denna ambivalens i Gogols personlighet som Dostojevskij parodierade i Foma Opiskin i Byn Stepantjikovo, där den reduceras till hyckleri. Så enkelt var det inte. Idealens värld var en existentiell verklighet för honom, som emellertid varken han själv eller realiteterna omkring honom kunde leva upp till. Hans fasthållande vid utopin gjorde honom till romantiker, hans självanalys och skarpa iakttagelseförmåga till realist. Hur självmotsägande det än låter är det nog riktigast att beteckna honom som romantisk realist.

Då hoppet att med ett slag slå igenom strandade så ömkligt, måste Gogol ta en underordnad tjänst i ett ministerium. Han fortsatte den orientering i litteraturen, både rysk och främmande, som han redan under skoltiden hade lagt en så solid grund till. En uppräkning av hans förebilder skulle bli ett kalejdoskop av namn från ukrainska komediförfattare över Kotzebue till Tieck och Hoffmann, för att bara nämna några få. Det mirakulösa var att han förmådde skapa helt originella ting ur uppslag och idéer som ofta var hämtade från andra- och tredjerangsförfattare.

1820-talets intresse för det etnografiskt-pittoreska och folkliga hade också upptäckt hans hembygd, Ukraina, som ett litterärt brukbart material. Med säker intuition för tidens behov slog han sig nu på att skriva en rad ukrainska berättelser, som under titeln *Aftnar på en lantgård nära Dikanka* utkom i två delar 1831—32 och som strax placerade honom bland de yppersta ryska prosatörerna. Med en överrumplande stilistisk följsamhet, där pastisch av folkvisa och saga omväxlar med högstämda romantiska naturbilder, berättar han om sina sangviniska landsmän, rosenkindade bondflickor och oförskräckta ynglingar, byhäxor och djävlar som driver sitt spel. Idyll och skräckromantik, burleska situationer och fantastik står sida vid sida. De farliga djupen under den brokiga ytan blev av hans första läsare helt förbisedda för de komiska effekterna och det uppsluppna humöret.

Berättelserna gav Gogol tillträde till de ledande litterära kretsarna, och inflytelserika gynnare skaffade honom en

tjänst som historielärare — han trodde ännu inte att det var som författare han skulle göra sin stora insats. 1834 utnämndes han till docent i historia vid universitetet i Sankt Petersburg. Hans intresse för historia var obestridligt, men han var diktare, inte forskare, och hans grandiosa planer på en världshistoria i många delar och en om Ukrainas historia kom inte längre än till en berusning inför de stora projekten. Han höll en inspirerad inledningsföreläsning men ställde sedan upp oförberedd och förlorade sina studenter, som han gav skulden för sitt fiasko.

Frukten av hans historiska studier blev romanen *Taras Bulba*, ett på sina ställen storslaget men i övrigt ganska bombastiskt epos om den frie kosacken som offrar allt för fosterlandet. Till och med sin son, som har förrått den ukrainska saken, dräper han egenhändigt. Liksom bönderna i debutberättelserna var en poetisk fiktion hade denna diktning inte mycket med Ukrainas förflutna att göra. Den återspeglar Gogols dröm om en "sjunken" tid då män var män, lidelserna stora och rena, livet en våldsam och grym fest.

I sin samtid fann Gogol inte denna helgjutenhet. Festen hade avlösts av en småaktig vardag, lidelserna var förkrympta, och livet hade blivit en ful och trivial affär. Människorna var inte längre hjältegestalter utan usla egoister som framlevde en snuskig tillvaro. Hans humor, som bestod i en medfödd eminent förmåga att se det löjliga överallt och återge det med mimisk säkerhet och en outtömlig språklig uppfinningsrikedom, hade redan i Dikanka-berättelserna inte varit fullt så oskyldig som den såg ut. Nu blev den dubbelbottnad — gnistrande ironi och tillspetsad satir. Den blev en trollspegel som förvrängde alla dimensioner, som än förstorades till det hyperboliska, än förminskades till det triviala. Den gjorde verkligheten grotesk.

I samlingen *Mirgorod* (1—2, 1835), där också Taras Bulba ingår, blir transponeringen av ett heroiskt tema (striden mellan Akilleus och Agamemnon) till *Berättelsen om hur Ivan Ivanovitj och Ivan Nikiforovitj blev ovänner.* De två godsägarna, som tycktes vara vänner för livet, kommer i gräl om en obetydlighet, och deras inbördes trakasserier och processer drivs helt in absurdum. I *Gammaldags*

godsägare är det herdeidyllen — Filemon och Baukis — som återuppstår i makarna Tovstogub, som äter sig genom livet. Berättelsen är så underfundigt skriven att många har läst den som en nostalgisk lovprisning av den gamla goda tiden.

Samtidigt med dessa berättelser utgav Gogol två volymer som han kallade *Arabesker*. Här finns *Porträttet*, *Nevskij Prospekt* och *En sinnessjuks anteckningar*, vilka tillsammans med *Näsan* (1835) och *Kappan* (1842) utgör hans Petersburgsnoveller. Han hade nu tagit farväl av sina ukrainska motiv och förlade handlingen till Sankt Petersburg, vars brutala verklighet hade djupt chockat den unge Gogol.

I dessa noveller blottas demonstrativt kontrasten mellan illusionen och livet som det är. Så sker t. ex. i *Nevskij Prospekt*. På detta huvudstadens promenadstråk möter två unga män, den ene konstnär, den andre officer, två kvinnor som de följer efter. Konstnären ser i sin sköna ett himmelskt väsen, en Peruginos Bianca, men när han kommer fram till hennes dörr leder den in till en bordell. Hon är prostituerad. Han kan dock inte glömma utan stänger in sig i drömmen om henne, och i sin förtvivlan över idealets sammanbrott begår han självmord. Hans mera robusta väns offer visar sig vara hustru till en hederlig hantverkare, och hans förföljelse slutar med att han får stryk av den handfaste maken. Varpå han tröstar sig med några goda piroger och en glad afton, där han briljerar i mazurka så att både kavaljerer och damer faller i förtjusning.

I *En sinnessjuks anteckningar* räddar sig den besvikne hjälten ur sitt dilemma genom att fly in i sinnessjukdomen. En liten förbisedd skrivare förälskar sig i sin chefs dotter, som knappast observerar hans existens. Sin hopplösa

kärlek kompenserar han genom att drömma att hon älskar honom. Hans skenvärld får honom alltmer i sitt våld, och när han av en händelse läser att den spanska tronen är ledig, inbillar han sig att han är tronarvingen. Då han förs till sinnessjukhuset tror han att det är hans kungaslott som öppnar sina portar.

Även om dessa berättelser är inspirerade av E. T. A. Hoffmanns ironiska spel mellan två världar (VII: 132 f), kommer Gogol dock så nära de sociala och psykologiska realiteterna att det i första hand blir en avspegling av den ryska verkligheten. En sinnessjuks anteckningar kan läsas som en *case-story*. I *Porträttet* skymtar Hoffmann tydligare. En fattig ung konstnär påträffar av en händelse ett porträtt av en gammal man, vars demoniskt målade ögon besätter honom så att han måste köpa tavlan. I ramen hittar han en stor summa pengar. Förförd av guldet ger han upp sin konstnärliga ambition och blir en firad målare på modet. Men hans förräderi leder till en splittring som slutar i sinnessjukdomen. I epilogen berättas att en ond gammal köpman på sin tid hade beställt porträttet och gömt pengarna i ramen för att förvissa sig om att hans ondska härigenom skulle kunna överleva hans död.

Det onda, som i Dikanka-berättelserna hade stuckit fram bockfoten, antog för Gogol allt flera förklädnader, och han fick en allt starkare förvissning om att tillvaron rymde demoniska makter som lurade på att förstöra människornas möjligheter till frälsning. Han såg dem i den mammonsdyrkan som hade gripit hans samtid. Det var ju den gryende kapitalismens epok i Ryssland. Denna syn skulle Dostojevskij överta och göra till ett huvudtema i sin diktning. Han såg dem i det sexuella, som den sannolikt impotente Gogol fasade för. Lidelserna ledde till förtappelsen.

Åtskilliga forskare har uppfattat kappan, som spelar huvudrollen i Gogols berömda novell med samma namn, som en symbol för hur lidelsen bringar en människa i demonernas våld. Det handlar åter om en stackars skrivare, Akakij Akakijevitj (även för en ryss låter namnet komiskt). Hans enda glädje i livet är kopieringsarbetet. Då hans ytterrock blir så sliten och trasig att han inte längre kan gå med den, blir det hans högsta mål i tillvaron att få en ny. Genom att

gnida och spara lyckas han till sist få sin önskan uppfylld. Men hans lycka är kortvarig. Den kväll han paraderar med den för första gången blir den stulen ifrån honom. Förgäves försöker han få den tillbaka genom att vända sig till polis och överhetspersoner. Förlusten blir hans död. Efter döden hemsöker han som ett spöke dem som inte hade förstått hans kval.

Samtiden såg i detta en social anklagelse, en tragisk berättelse om de förödmjukade och förnedrade, och den blev en förebild för den kommande ryska litteraturen. Därav uttrycket — som sannolikt med orätt tillskrivs Dostojevskij — att den ryska litteraturen "krupit fram ur Gogols kappa". Mot denna tolkning av novellen har hävdats att Gogol egentligen inte visar nämnvärd sympati för sin skrivare, utan i stället förlöjligar honom, och att hjältens fattigdom är av mer andlig än materiell art. Poängen skulle vara att inte bara de stora utan också de futtiga lidelserna kan binda en människa till denna värld och därigenom förföra henne. Därför låter Gogol sin skrivare tala om kappan i en erotiskt färgad terminologi. Detta har för övrigt föranlett psykoanalytiska forskare att uppfatta kappan som ett substitut för eros som leder i fördärvet. Men symbolen har också blivit psykologiskt "översatt" till en mask som vår hjälte — eller människan i allmänhet — har behov av för att dölja sin andliga fattigdom, liksom förlusten av kappan och Akakij Akakijevitjs fruktlösa protester skall uppfattas som människans isolering i ett universum som är fientligt eller likgiltigt för hennes lott. Slutligen har en amerikansk Gogolforskare nyligen förklarat "att Kappan är berättelsen om en olycklig kärlek, genom vilken hjälten upptäcker sig själv och vaknar till liv". Han mister inte sig själv med kappan, han tvärtom finner sig själv. Gogol är i sanning en gåtfull författare.

Men kanske är alla dessa försök att lägga in en mening i berättelsen fåfänga? Kanske det hela bara är en lek med verkligheten, ett ordexperiment. På det sättet har faktiskt historien också blivit uppfattad, och på det sättet frestas man att läsa den dråpliga berättelsen om *Näsan*, som handlar om hur major Kovalev en morgon framför rakspegeln upptäcker att han har tappat sin näsa, för att därpå möta den fräckt promenerande omkring ute på stan!



Den arme major Kovalev rusar runt i Sankt Petersburg på jakt efter sin näsa. Han är fångad i flykten av tecknarkollektivet Kukryniksy, som 1937 illustrerade Gogols fantastiska novell. Man skymtar den karet där majoren återfinner sin näsa, klädd som ståndsperson! — Originalteckningen återfinns på Statens litterära museum, Moskva.

Att erövra scenen hade ända sedan skoltiden varit Gogols ambition. Han hade också, men utan framgång, försökt sig som skådespelare. Däremot var han en ypperlig berättare och uppläsare, som fick åhörarna att vrida sig av skratt medan han själv förundrad betraktade deras reaktioner med sina melankoliska ögon. Men teatern skulle han erövra som författaren till *Revisorn* — vid sidan av Tjechovs

stämningsstycken Rysslands bidrag till världsrepertoaren.

På ett genialt sätt tillgrep Gogol i denna komedi det urgamla teatertricket förväxlingen, då en person tas för en annan, och planterade om det i landsortsstadens ärkeryska miljö. Härigenom realiserade han sin önskan att ersätta den flod av utländska stycken, som översvämmade den ryska scenen, med en nationell komedi. Hans småstad avspeglar som ett mikrokosmos det väldiga riket. Den behärskas fullständigt av den uppblåste och brutale borgmästaren och hans band av korrupta ämbetsmän. I denna sump, där lasternas bakterier flitigt ynglar av sig i det stillastående vattnet, blir det liv och rörelse då det ryktas att en revisor är på väg från Sankt Petersburg för att kontrollera förvaltningen. Medan borgmästaren diskuterar det oroväckande meddelandet med sina kumpaner, får han veta att en mystisk främling har inlogerat sig på stadens bästa hotell. Alla tror att det är den fruktade revisorn som inkognito har kommit till staden. De tävlar nu om att muta främlingen, borgmästaren bl. a. genom att kasta sin dotter i hans armar. Främlingen går utan betänkligheter upp i sin roll. Även om han berättar de otroligaste skrönor (än är han en ytterst betydande person, än general, än en stor författare), är stadens honoratiores så förlamade av skräck att ingen genomskådar den sangviniske vindböjteln, som i hög stämning inkasserar alla favörer. Just när han skall avdunsta kommer postmästaren rusande med ett brev som han har öppnat. I det skryter hjälten med sina muntra äventyr och ger ett allt annat än smickrande betyg åt den zoologiska trädgård där han har hamnat. Innan de utpekade hinner protestera anmäls den riktige revisorns ankomst. Medan ridån går ner står de avslöjade förstenade kvar. Denna tystnad är en av de mest effektfulla avslutningar någon dramatiker har skapat. Styckets fast timrade komposition — där finns inte en trådända som hänger i luften — den eminenta karakteriseringskonsten även beträffande bipersonerna, den träffsäkra dialogen, den outtröttliga uppfinningsrikedomen i de enskilda groteska scenerna och slutligen det rappa tempo med vilket den falske revisorn avvecklas, allt detta gör komedin till ett i sitt slag makalöst verk. Det har efterliknats otaliga gånger utan att kunna uppnås.

Gogol hade svårigheter med censuren, som var betänksam



Från urpremiären 1836 av Revisorn på Alexandrinskij-teatern visas här den sista scenen, där borgerskapets samlade representanter arga och skamsna lyssnar till uppläsningen av det brev som avslöjar hur de alla har gjort sig löjliga. Omedelbart därpå framträder gendarmen för att förkunna den verklige revisorns ankomst. Gogol har själv genom skisser och kommentarer till stycket markerat samtliga personers placering och hållning i denna avgörande och avslöjande slutscen. — Teckning av V. V. Samojlov.

inför en så etsande satir; inte en enda person var sympatisk. Men undret skedde. Nikolaus I, som annars inte utmärkte sig för litterär insikt eller liberalism gentemot författarna, ansåg det tydligen nyttigt att hans undersåtar till sin uppbyggelse fick se komedin, och den hade premiär i Sankt Petersburg i april 1836. Publiken delade sig i två läger, liksom Solsjenitsyn i dag är en vattendelare i Sovjet. De etablerade ropade indignerat: "Detta är förtal, en dum fars, farlig propaganda"; de liberala ansåg däremot: "Detta är sanningen om tillståndet i Ryssland." Gogol blev skrämd av den storm han hade väckt och gav skilda förklaringar av sitt verk, av vilka den riktigaste nog är den att han inte hade avsett att träffa systemet utan den lastbara människan

som inte fyller sitt höga kall. Att han alltså hade haft en allmänt etisk uppgift och använt löjet som ett renande element. Men diskussionen rasade vidare i pressen och vardagsrummen, och ingen ville höra på honom. Han valde då för andra gången att fly. Över Tyskland, Schweiz och Frankrike reste han till Rom, där han stannade de närmaste tre åren.

Gogol var trött och sjuk när han kom till Rom. Den överväldigande produktion han hade åstadkommit på mindre än tio år hade tärt på hans krafter. I Paris hade han fått budskapet om Pusjkins död, som skakade honom djupt. Pusjkin hade varit hans beundrade mentor, vars erkännande innebar garantin för att han var på rätt väg. Gogol kände nu sig själv som den ledande inom rysk litteratur, men hur skulle han fortsätta när publiken till den grad misstolkade hans verk? Han tycktes mer och mer övertygad om att hans talanger var honom givna av Gud för att avslöja det onda och förkunna det goda. Han var en utvald. Det var hans förtvivlade kamp för att identifiera sig med denna roll som ledde till hans livs tragedi. Ty hans käril var svagt, och det som skulle vara evangelisk förkunnelse blev i stället salvelsefulla förmaningar och kall fariseism.

I sitt bagage hade Gogol koncepterna till ett verk som Pusjkin hade gett honom uppslaget till. Det var en anekdot om en svindlare som reste runt på godsen för att uppköpa "döda själar". "Själar" var beteckningen på livegna bönder. Godsägarna betalade skatt efter antalet livegna, men då det bara var uttaxering vart tionde år, figurerade de döda bönderna som utgift i räkenskaperna. Genom att köpa upp deras namn kunde man skapa en fiktiv förmögenhet, som kunde belånas i statsbanken. Ämnet var som upplagt för Gogol, som redan i Revisorn hade opererat med illusionisten och som i hela sitt författarskap hade dansat på den tunna linan mellan bländverk och verklighet. Men det som först tycks ha varit avsett som en pikareskroman om den kringresande uppköparen av "döda själar" blev efter hand till en gigantisk plan att skriva en rysk Divina Commedia i tre delar. Första delens "Helvete" skulle följas av "Skärselden" och "Paradiset". Svindlaren skulle förvandlas till en positiv figur, och Gogol ville måla en Rysslandstavla där människorna levde upp till sitt höga kall. Det var i kampen

för att finna ett konstnärligt uttryck för sina positiva ideal som han uttömde sina krafter. Han fick sin andra del nästan färdig men brände den få dagar före sin död. Det var hans andra autodafé. De bevarade fragmenten visar att handlingen inte, såsom ofta antagits, var ett uttryck för sinnesförvirring. Det var en konstnärlig värdering som låg bakom.

Döda själar, vars första del utkom 1842, utgör således ett parti av ett större verk. Men det är ingen torso. Även om Gogol i lyriskt-deklamatoriska partier antyder att romanen kommer att ta en annan vändning i det följande, föreligger den som en avslutad helhet.

Hjälten Tjitjikov är en ytterst respektabel herre med goda maner, "inte direkt vacker men inte heller ful, varken överdrivet korpulent eller onaturligt mager, och vad åldern beträffar kunde man inte precis säga att han var en äldre man men å andra sidan inte heller att han var ung", dvs. den personifierade medelmåttan. Efter att ha avlagt artighetsvisiter hos guvernementsstadens honoratiores — åter ett härligt karikatyralbum — far han ut på landet för att köpa upp sina själar. Kapitlen om hans besök på herrgårdarna är romanens höjdpunkt. Tjitjikov träffar fem upplagor av den ryske godsägaren: den sliskige sentimentale Manilov, det råa matvraket Sobakevitj, den inskränkta, förhärdade hycklerskan Korobotjka, skrävlaren och bråkmakaren Nozdrev och slutligen den gamle gnidaren Pljusjkin, som låter sig själv och sitt hus förfalla med en förmögenhet gömd under golvet. Figurerna, som är uppbyggda kring vissa negativa karaktärsdrag, får så groteskt överdrivna dimensioner att även omgivningarna tar prägel av dem. Sålunda bor den plumpe Sobakevitj i ett hus "av samma typ som dem man bygger i soldatkolonier", i hans salong finns "en pösig byrå av valnöt på fula och missbildade ben". Det verkade som om alla hans möbler ville ha sagt: "Se, jag är också Sobakevitj." Tingen blir levande symboler för människorna, och människorna blir ting. Godsägarna är själva döda själar. Så frågar sig också Gogol på ett ställe desperat om dessa monster kunde vara skapade till Guds avbild. Det undrade inte samtiden utan läste romanen som ett avslöjande av livegenskapen. Se vilka odjur denna horribla institution har frambragt, sade man. Och man frågade vilken rätt dessa





Att Gogols rika persongalleri har varit en inspirationskälla för både samtidens och nutidens konstnärer visas av de många illustrerade utgåvorna av hans verk. Här ses fyra typer från boken Döda själar, som Boklevskij har uppfattat dem. Först den veke Mizjujev, svåger till den skrävlande Nozdrev, som retar honom och kallar honom för en slappsvans och en pottfot för att han hela tiden vill hem till hustrun. — Därefter den stupide storätaren Sobakevitj, en björn med ett ansikte som naturen inte har lagt ner mycken möda på: "Med ett hugg har näsan formats och med nästa läpparna. En grov borr har gröpt ur ett par ögon, och utan någon som helst efterputsning har föremålet släppts ut i världen." — Den tredje i raden är skrivaren Ivan Antonovitj, vars fysionomi beskrivs sålunda: "Han hade tjockt hår, ansiktet var framskjutande och gick liksom upp i näsan; kort sagt, det var ett ansikte av det slag som man i dagligt tal kallar för ett gristryne." — Till sist den stenrike girigbuken Pljusjkin med den långa framskjutande hakan, som han måste täcka med en näsduk varje gång han skulle spotta. "Han liknade mest en råtta som med spetsade öron och uppresta morrhår sticker fram nosen ur sitt mörka hål . . ." (övers. Sören Rydström). — Teckningarna, som utfördes 1874—75, finns på Ryska museet i Leningrad.

vidunder hade att styra och ställa med dem anförtrodda själar.

Gogol hade varit hemma i Ryssland för att förbereda utgivandet av Döda själar. De liberala kretsarnas hyllning kunde han inte ta emot men fann en tillflykt hos slavofilerna, som dyrkade honom som en avgud. Vid den personliga konfrontationen med den mer och mer egocentriske diktaren drogs det dock stora växlar på deras tillgivenhet. Det var en besvikelse för dem att han reste tillbaka till Rom, och då han 1847 publicerade *Valda stycken ur en korrespondens med vänner*, fylldes de med avsmak. De tankar om ett Gudsrike på jorden, som han inte hade kunnat smälta in i fortsättningen av Döda själar, gav han här ett direkt uttryck. Men det som skulle ha blivit en ny Bergspredikan blev till ett försvar för despotismen, livegenskapen, prygelstraffet, fruktan som uppfostringsmedel etc. I kristlig ödmjukhet hade människan att godta alla ödets skickelser. Gogol gjorde det inte lättare för sina beundrare att sluka dessa piller genom att sockra dem med självgodhet. En av slavofilernas ledare, Aksakov, beskyllde honom för satanisk stolthet under en mask av ödmjukhet, och de liberalas ledare Belinskij skrev sitt av indignation flammande brev som beskyllde honom för att gå barbariets, reaktionens och de besuttnas ärenden genom att förfalska kristendomen. Detta brev, som blev de radikalas programskrift, cirkulerade trots polisförbud i hundratals exemplar och fick en enorm politisk verkan. Då Dostojevskij två år senare uppläste detta dokument i en krets, blev han föremål för politiskt åtal och domfälld. Gogol blev åter uppskakad och begav sig på en pilgrimsfärd till Jerusalem, som dock inte skänkte honom någon frid. Sin religiösa känsla, som tycktes vara utsprungen ur en primitiv helvetesfruktan, kunde han

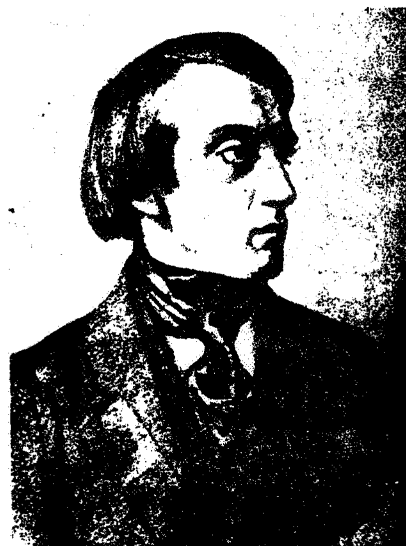
inte förvandla till kärlek, även om han genom långvarig askes försökte framtvinga den. Hans sista fyra år i Ryssland blev ett rastlöst kringflackande, en fåfäng kamp med stoffet och med det egna jaget. Utan någon påvisbar sjukdom dog han 1852, helt enkelt utsliten av konflikten mellan dröm och verklighet.

Gogol är översatt till många språk men egentligen oöversättlig. Från den retoriska stilen, som utvecklar sig i prosadiktens långa rytmer, går han över till dialekterna och skilda samhällsgruppers fackspråk och jargonger: godsägarnas, köpmännens, spelarnas, byråkraternas — en orkester av stämmor har det kallats. Än hamrar han ut språket till ett fast smide, än smyckar han det med ornament och arabesker, än späckar han det med ett överflöd av realistiska detaljer — hans konstnärliga arbete är hela tiden ytterst medvetet. Och det bygger lika mycket på ljud- som på syneffekter. Hans språkliga överraskningsmoment är mångfaldiga, och han utnyttjar likaväl den skämtsamma överdriften — "en mun så stor som inkörsporten till generalstaben" (den är fyra våningar hög) som nonsenssammanställningen — "Ivan Ivanovitj var lite rädd av sig, men i gengäld hade Ivan Nikiforovitjs pluderhosor djupa veck". Han bröt mot alla stilistiska regler och gav härigenom språket nya resurser, som hans efterföljare i rikt mått skulle begagna sig av. Det går en linje från honom över Dostojevskij, Saltykov-Sjtjedrin och Leskov till 1920-talets "ornamentala" prosa.

Belinskij — den engagerade kritikern

Den entydiga uppfattningen av Gogol som realisten och tolkningen av hans verk som angrepp på tsarismen, den korrumperade byråkratin och livegenskapens demoraliserande inflytande på herrar och tjänare propagerades mest energiskt av Rysslands förste store kritiker *Vissarion Belinskij* (1810—48). Besvikelsen över att Gogol i sin sista bok försvarade dessa institutioner låg bakom den förbittrade tonen i det förutnämnda öppna brev som blev Belinskijs testamente.

Belinskij är en av de mest fascinerande och inflytelserika personligheterna i det ryska 1800-talets andliga liv,



Det moderna genombrottets man i Ryssland är kritikern Vissarion Belinskij. Genom sin litterära kritik propagerade han för den ryska intelligentians sociala idéer. Han hade ett utomordentligt stort inflytande på den unga författargenerationen, som i denne lidelsefulle idealist såg en ny Messias. — Litografi av V. F. Timm 1843 efter en teckning av K. A. Gorbunov.

man må gilla honom eller ej. Dostojevskij svängde under sitt liv från ungdomens oförbehållsamma beundran till mannaålderns lika oförbehållsamma hat. En fraktion av ryska intellektuella har från 1830-talet fram till våra dagar prisat honom för att han så avgörande har bidragit till att ge den ryska litteraturen dess samhällstillvända hållning, dess sociala patos, andra — såsom symbolisterna — har i honom sett den som förde den ryska litteraturen på avvägar. Hur man än bedömer honom, den som vill förstå Ryssland kommer inte förbi honom. Det är därför ett sorgligt faktum att han är så föga känd i Västeuropa. Även Brandes, som hade sinne för sådana personligheter, ägnar honom bara några få rader i sin Rysslandsbok.

Vem var då denne Belinskij? En man vars borgerliga karriär inte var särskilt lysande. Han lämnade gymnasiet utan att ha tagit studentexamen, han blev relegerad från Moskvas universitet innan han fått någon akademisk grad. Ända fram till sin tidiga död kämpade han med fattigdom. Endast försträckningar från vänner och en hektisk men uselt betald skribentverksamhet höll den värsta nöden

från dörren. Till det yttre en tafatt man som inte visste hur man uppförde sig i finare sällskap eller vad han skulle säga till personer av det andra könet, dåligt klädd, utmärglad av armod och sjukdom, överansträngning och oavbruten intellektuell anspänning. Av främmande språk hade han ordentliga kunskaper endast i franska, medan hans tyska var mycket medelmåttig och hans engelska ännu klenare. Den myt hans fiender utspred — och han hade många sådana, ty han gick inte skonsamt fram — nämligen att han skulle vara en halvbildad knöl, hade dock ingen grund. Redan i sin barndom och tidiga ungdom hade han grundlagt en omfattande beläsenhet, och när han tjugotvå år gammal inledde sitt författarskap var det inget fel på kunskaperna. Men enbart lärdom gör ingen till litteraturkritiker. Det krävs temperament och engagemang, inlevelse- och uttrycksförmåga. Dessa egenskaper ägde han i rikt mått.

Engagemanget delade han med sin generation, den ryska ungdom som föddes omkring 1810. Den del av denna ungdom som man i brist på bättre ord kallar den bästa var engagerad i en grad som sällan någon annan generation varit det. Bland dessa unga märktes namn som *Herzen* och hans trofaste följeslagare *Ogarjov*, *Granovskij*, som Dostojevskij så grymt karikerade i Stepan Trofimovitj i romanen Demonerna, den alltför tidigt bortgångne *Stankevitj*, *Bakunin*, *Petjerin*, som slutade som fattigpräst i Dublin, bröderna *Kirejevskij* och de något yngre bröderna *Aksakov*, som skulle bli slavofilismens ideologer. För dem alla var idéer något mycket mera än material för hjärngymnastik; den tyska spekulativa filosofin och de franska socialistiska idéerna var inte bara en sport utan avgörande för deras liv och öde. De kände sig också som utvalda att uppfylla en historisk mission.

Det som försiggick i dessa unga människors sinnen, deras engagemang i de idéer som sköljde in över dem från Västeuropa, deras visioner av mänsklighetens framtid och Rysslands plats bland nationerna fick sina vältaligaste och lidelsefullaste uttryck i Belinskijs artiklar. Det var han som framför alla andra artikulerade allt detta. Med en penna som behärskade alla stilarter från det patetiska till det hånfulla och ironiska formulerade han det väldiga stoff generationen stretade med. Med en intellektuell energi och ett

temperament som satte allt på sin spets och gick till de yttersta konsekvenserna uttryckte han tidens tankar, så att de blev tillgängliga och medryckande inte bara för en utvald skara utan för en allt större läsekrets. Han skapade härmed en publik, bidrog till att forma en offentlig mening, något som förut knappast funnits i Ryssland. Han gjorde litteraturen och idédebatten till något som angick folk. Han som privat var skygg blev som förvandlad när han började skriva. Orden flöt som en lavaström, en mängd tankar trängde sig på, och hans hänförelse och flykt satte i gång tröga hjärnor.

Under de knappt femton år det förunnades honom att verka producerade han i sin rastlösa iver inemot tiotusen sidor, nästan alltid med utgångspunkt i litteratur, men han rörde sig därifrån ut över många områden. Inte allt som i hastigheten kom på papperet kunde vara lödigt, men där finns hela tiden omdömen och värderingar som har hållit sig, vittnesbörd om en estetisk finkänslighet och sinne för dikt som träffande har jämförts med den musikaliskt begåvades absoluta gehör. Hans intuition visar sig bl. a. i hans entusiastiska mottagande av Dostojevskijs debutroman Arma människor (1846) och i den stora artikelserien om Pusjkin (1847), trots vissa skönhetsfläckar det första lyckade försöket att ge denne författare den plats i rysk litteratur som tillkommer honom.

Det innebär dock inte att Belinskij alltid dömde rättvist. Därtill placerade han alltför ofta sina bedömningar i de filosofiska systemens prokrustessäng. Han slog igenom med den uppseendeväckande artikeln *Litterära drömmerier* (1834), som frejdigt förkunnade att en rysk litteratur inte existerade. På få undantag när var de tidiga ryska författarna imitationer av västliga förebilder, och de få originella kunde inte utgöra en litteratur. Det som låg bakom detta avspisande av koryféerna var den romantiska idén om diktningen som symbolen för nationens inre liv och dess fysionomi.

Från att ha följt Schelling och därefter Fichte drogs Belinskij i slutet av 1830-talet över till Hegel (s. 126). Det var bl. a. Bakunin som lade ut Hegel för honom. Anarkismens blivande grundläggare hade misstolkat Hegels sats att allt förnuftigt djupast sett var verkligt: nu hette det att allt

verkligt var förnuftigt. Härav drog båda konsekvensen att man måste acceptera verkligheten som den var, också den ryska. Hur mycket hans känslor än stretade emot denna absurditet, böjde sig Belinskij för tankens skenbara logik. Han gav sig till att angripa den diktning som förhöll sig kritisk till verkligheten och lovprisa de diktare som hade känt sig höjda över ett sådant engagemang. Med en lidelsefullhet som han själv senare bittert ångrade öste han föraktets skålar över sin tidigare idol Schiller, över Det unga Tyskland och den samtida franska litteraturen, över Gribojedov som hade tillåtit sin hjälte att förkasta verkligheten (VII: 433 f).

Detta överdrivna konsekvensmakeri, som kulminerade omkring 1840, ledde till en kris. Ty Belinskij, som hade blivit förvisad från universitetet på grund av ett drama som var ett av de hittills häftigaste angreppen på livegenskapen, var inte alls den som kunde förlika sig med Nikolaus I:s Ryssland. Upptäckten att inte bara livet som det är, utan också protesten mot de groteska former det hade antagit, var "verklig" hjälpte honom igenom. Hegel blev avlöst av Feuerbach (s. 130), han vände sig från idealismen till den filosofiska materialismen, från godkännandet av absolutismen till en utopisk socialism. De metafysiska spekulationerna ersattes av sociala problem. Belinskij argumenterade nu med den flygel i vänkretsen som bekände sig till slavofilismen om Ryssland skulle följa i Västerns spår eller gå sina egna vägar. Med den andra flygeln, occidentalisterna, diskuterade han om kapitalismen var ett nödvändigt genomgångsstadium till socialismen. Denna utveckling från metafysiken till samhällsproblematiken var karakteristisk för det andliga klimatskiftet i Ryssland mellan 1830- och 1840-talen. I Belinskijs syn på litteraturen betydde denna omvändelse att han, som tidigare hade hävdat att konsten endast lydde sina egna estetiska lagar, nu lade allt större vikt vid dess sociala mission. Därmed öppnade han vägen för lärjungar som Tjernysjevskij och Dobroljubov, som gjorde litteraturen till ett vapen i den politiska kampen. Men samtidigt inspirerade han rysk diktning till den etiska hållning och moraliska ansvarskänsla som skulle bli dess kännemärke.

Censuren blev under Nikolaus I:s regeringstid så intolerant att man måste gå ända till våra dagars Sovjet för att finna maken till trångsinne och orimligheter. Det fanns därför gränser för vad Belinskij kunde få sagt. Han som av naturen var bestämd "att skälla som en hund och tjuta som en schakal" måste "jama som en katt och vifta på svansen som en räv", säger han själv i ett brev. Ändå lyckades han formulera ett program för rysk litteratur vilket följdes i en utsträckning som författare sällan följer en kritikers krav. Han tog sin utgångspunkt i den strävan mot realism som han dels hade funnit, dels intolkat hos Pusjkin, Lermontov och Gogol. Diktningen skulle inte idealisera — och härmed gav han den bortdöende ryska romantiken nådastöten — utan ge en sannfärdig skildring av livet. Språket skulle inte vara högstämt och retoriskt utan folkligt och vardagligt. Ämnena skulle inte vara heroiska eller fantastiska — därför lämnade Dostojevskijs Dubbelgångaren honom kall — utan aktuella och hämtade från den omgivande verkligheten. Slutligen skulle litteraturen vara nationell i den meningen att den skulle göra läsarna bekanta med "de skilda delarna av det gränslösa och mångskiftande Ryssland".

Detta program fann Belinskij realiserat av Gogol i Tjitjikovs resa i den ryska landsorten (Döda själar) och i framställningen av de små tjänstemännen i Sankt Petersburg. Han uppmanade författarna att gå i den gogolska skolan, som han också kallade "den naturliga skolan". Denna beteckning var egentligen ett skällsord som hade klistrats på honom av de konservativa kritikerna, som inte tålde att "låga" ämnen lyftes upp i diktningen. Men Belinskij tog den ad notam, och den har stått kvar som beteckning för den författarkull som på 1840-talet skapade förutsättningarna för den ryska realismen. Detta ord vann först senare insteg i rysk kritik.

Som en tätt sluten formation trädde den nya generationen fram med samlingarna *Petersburgs fysiologi* (1—2, 1845) och *Petersburg-samlingen* (1846), som bl. a. innehåller Dostojevskijs Arma människor. Belinskij skrev förordet, redaktör var hans vän Nekrasov. Bland bidragsgivarna fanns den unge Turgenev, som dessa år var en hänförd lärjunge till Belinskij. När de använde ordet fysiologi, var syftet att ge en bild av storstaden som en levande organism. Idén härtill hade de i sista hand från den franske journalis-



Denna mediterande gatsopare är hämtad från författaren Vladimir Dals "fysiologiska skisser", som tillsammans med berättelser av en rad av tidens andra lovande skribenter ingick i kollektivverket Petersburgs fysiologi, 1845. — Trägravyr av O. Nettelhorst efter teckning av V. F. Timm.

ten *Jouy* (1764—1846), som i seklets begynnelse i sina följetonger hade beskrivit livet i Paris, London och den franska landsorten. Hans skildringar från städernas stad var utomordentligt populära i Ryssland, där de blev inspirationskälla inte bara för Pusjkin i Eugen Onegin, för Gogol i hans Petersburgsnoveller utan nu också för realisterna. Medan Pusjkin hade beskrivit dandyns dag och natt och Gogol gatulivet på Nevskij Prospekt, koncentrerade sig de unga på typer ur samhällsdjupet: de deklasserade, gatsoparna, positivhalarna, kopisterna. Det var en landvinning för litteraturen, som från och med nu ständigt ritade in nya trakter och klasser på sina kartor.

I ett bondeland som Ryssland var det naturligt att obser-

vationsområdet snart förlades från staden till landet. 1846 kom också den första ryska bonderomanen, *Byn*, nästa år följd av romanen om musjiken (den livegne bonden) *Anton olycksfågel*. De var skrivna av en av "fysiologerna", *Grigorovitj* (1822—1900). Dessa romaner kom att spela en icke obetydlig roll för de bildades inställning till livegenskapen. Men då Turgenev kort därpå tog upp ämnet och började skriva de berättelser som skulle samlas i *En jägares dagbok*, framträdde de tidigare romanernas konstnärliga svagheter frappant.

För Belinskij var denna den ryska litteraturens vridning mot samhällsskildring en triumf. Han fick dock inte någon längre glädje av den. En tuberkulos lade honom i graven, endast trettioåttaårig, kanske i det rätta ögonblicket. Februarirevolutionen hade brutit ut i Frankrike, och i sin skräck för att den skulle sprida sig till Ryssland hade Nikolaus I häktningsorderna klara. En cell i Peter-Pauls-fästningen stod och väntade.

Herzen — en rysk socialist

Också för Belinskijs vän *Alexander Herzen* (1812—70) hade det reserverats en plats i fängelset. Men han hade lämnat Ryssland året innan och tänkte inte på att återvända. Med månadslånga fängelsevistelser och därpå följande årslånga förvisningar bakom sig hade han ingen lust "att överskrida gränsen till mörkrets, godtyckets, det stilla kvalets, den ensamma dödens, det kvävda lidandets kungarike". Han föredrog att stanna i Västeuropa, som han visserligen något förhastat spådde en snar ruin. Där kunde striden föras. Han kom aldrig tillbaka.

Herzen tillhör mera idéhistorien och den politiska historien än litteraturhistorien. Hans begåvning var dock av så mångsidig art att han också som skönlitterär författare skrev ett väsentligt kapitel.

På fädernet stammade Herzen från en av Rysslands gamla adelssläkter, Jakovlev. Modern var en tysk flicka, som fadern efter en utrikesresa hade tagit med sig till Moskva, där han behöll henne i sitt hus utan att gifta sig med henne. Pojken fick inte faderns namn utan blev inskriven i kyrkböckerna som Herzen, vilket kanske var en sentimental anspel-

ning eller kanske bara ett skämt från den cyniske faderns sida. Då Alexander i tolvårsåldern kom underfund med sin egen osäkra sociala ställning, lades fröet till den kommande revolutionären. Som trettonåring upplevde han dekabristupproret och den skymfliga hängningen av fem av dess ledare. Två år senare svor han tillsammans med vännen Ogarjov att ägna sitt liv åt kampen för det ryska folkets befrielse.

1829 inskrevs han vid den naturvetenskapliga fakulteten vid Moskvas universitet, där han fyra år senare tog sin examen. Valet av fakultet var symtomatiskt. Han ville ha en fast grund under fötterna. Naturvetenskapen var dock bara ett av hans intressen. Redan i pojkåren hade han läst de franska upplysningsfilosoferna, därefter Byron och Schiller. Nu kastade han sig över den tyska spekulativa filosofin och, vilket fick större betydelse för honom, de franska politiska tänkarna, i synnerhet Saint-Simon. Kring honom samlades en vänkrets där man utan att lägga band på tungorna diskuterade allt det nya som kom från Västeuropa, de sociala utopierna, julirevolutionen, polackernas uppror. Denna krets blev kärnan i den s. k. *zapadnik*-rörelsen, occidentalismen, de västtillvända, dvs. den del av den ryska ungdomen som menade att Ryssland snarast möjligt måste följa Västeuropas exempel. Mot dem vände sig de från tysk filosofi utgående slavofilerna, som betonade nationens egenart, gjorde Peter den store till syndabock för Rysslands europeisering och därav följande vrångbilder såsom byråkrati, ateism och den oöverstigliga klyftan mellan intelligentian och folket. De såg sitt ideal i ett Ryssland före Peter, där bonde, adel och tsar i ortodox gudsfruktan hade levat endräktigt tillsammans. Mot occidentalismens framstegsvänliga utopi satte de en ännu mera verklighetsfrämmande reaktionär utopi. Herzen var många år occidentalisternas obestridde ledare, men efter 1848, då hans tro på Västeuropa led skeppsbrott, sammansmälte han åtskilliga av de slavofila idéerna med sin socialism till en egenartad rysk socialism.

1834 upptäckte polisen Herzens och hans kamraters olämpliga intresse för saintsimonismen, och han blev häktad. Efter närmare ett års fängelsevistelse följde förvisning till den nordryska avkroken Vjatka, där han genomgick en



Alexander Herzen, som tillbringade större delen av sitt vuxna liv i utlandet, där han skapade den fria ryska pressen, gjorde sig gällande på många områden: som revolutionär politiker, som tänkare och diktare. Medan han satt förvisad i den nordryska staden Vjatka träffade han konstnären A. Vitberg, som 1836 utförde denna teckning av den idealistiske unge författaren.

religiös och moralisk kris. Han hade tidigare ingått ett "himmelskt" kärleksförbund med sin kusin — oäkta barn liksom han själv — men här inledde han en högst jordisk förbindelse med en av ortens försummade ämbetsmannafruar. En förflyttning till Vladimir räddade honom ur den pinsamma situationen. Han gifte sig med kusinen, som emellertid aldrig kunde finna den rätta balansen mellan den himmelska och den jordiska eros. Då Herzen 1842 kom tillbaka till Moskva som en fri man, skrev han, förutom filosofiska, naturvetenskapliga och historiska avhandlingar, två berättelser och en roman, som med intim anknytning till hans eget liv ställde en rad av de frågor som upptog 1840-talets ryssar. Härmed bröt han väg för den socialpsykologiska problemromanen.

I sin egen familj hade Herzen sett talrika exempel på hur herrarnas oinskränkta makt skapade mänskliga tragedier. En sådan skildrade han i *Den tjuvaktiga skatan* (1848). En livegen flicka med utpräglad skådespelartalang blir av sin humane herre utbildad för en teaterkarriär men efter hans död såld till en annan teatergalen adelsman, som med

sina onda anslag driver henne i döden. I *Dr Krupov* (1847) lät han sitt alter ego, den nyktre och voltaireskt sarkastiske läkaren, ställa samhällets diagnos. Han kommer till resultatet att den s. k. normala världen är ett dårhus.

Huvudverket var dock novellen *Vem är skyldig?* (1847). I en rysk provinsstad bor gymnasieläraren Krutsiferskij och hans hustru Ljubov (namnet betyder kärlek). I djup hängivenhet för varandra lever de endast för sin kärlek, liksom Herzen under sitt äktenskaps första år hade försökt tillmötesgå sin hustrus krav på att offra allt på kärlekens altare. Men då en vittberest och förförisk adelsman, Beltov, dyker upp i staden, upptäcker Ljubov att hennes äktenskap är ett fängelse. Hon förälskar sig i den unge godsägaren, som i sin påtvungna sysslolöshet kastar sina ögon på henne. Men då hon vet att hennes make inte kan leva utan henne, drar hon sig tillbaka. Beltov, som är djupare träffad än han anade, förspiller resten av sitt liv på en meningslös flykt till Västeuropa, från land till land. Ljubov vissnar bort i sin längtan efter honom, och hennes man kommer över förlusten av henne genom att söka tröst i flaskan.

Herzen besvarade delvis själv frågan varför dessa tre redliga människor går under. De var svaga. Men varför? Den talangfulle Beltov kunde, under föreliggande omständigheter, bara få utlopp för sin energi i ett kärleksförhållande. Ljubov var av en missförstådd moral tvungen att leva ett skenliv; hennes man, som hade kämpat sig upp nerifrån, hade blivit förkrympt i den imbecilla och brutala miljön, och Ljubov var hans sista räddningsplanka. I mitten av 1840-talet, då Herzen hade nått mognad och skakat av sig romantiken och den spekulativa filosofins spindelväv, stod personlighetens fria utveckling för honom som livets mening. Det var för att föra kampen för individens rätt vidare som han 1847 emigrerade (jfr följande band).

Jordmånen beredd för de stora realisterna

Trots den politiska reaktion som inträdde efter det misslyckade decemberupproret 1825 och Nikolaus I:s halsstarriga försök att isolera Ryssland från alla Västerns smittoämnen och att bevara status quo blev 30- och 40-talen en groningstid i rysk litteratur. Förbindelserna med Västern kunde

inte kapas, och det andliga livet i Ryssland hämtade nu som förr sina impulser i de västeuropeiska metropolerna. Men man hade kommit över imitationsstadiet och förstod i långt högre grad än förut att tillämpa det inhämtade på Rysslands egen situation. Visserligen låg den tyska idealistiska filosofin och de franska samhällsteorierna bakom den ideologiska kampen mellan de västtillvända och slavofilerna, men de fick en rysk utformning; visserligen låg George Sand bakom Herzens äktenskapsroman och Auerbach bakom Grigorovitjs bondeskildringar, men det var ryska människor som gick under och den livegne musjikens tillvaro som skildrades.

De båda årtiondena blev en rik period i Rysslands litteratur. Under denna tid utvecklade sig Pusjkins glasklara och behärskade prosa, Lermontovs intima lyrik och hans Vår tids hjälte, Tjuttjevs förunderliga förmåga att förvandla metafysiska idéer till ren naturdiktning, Gogols oroväckande författarskap. Och samtidigt uppstod i Belinskijs gestalt kritiken, som på gott och ont skulle komma att spela en så avgörande roll inte bara för litteraturen utan för hela det ryska kulturlivet. De krav på socialt engagemang, som låg i Belinskijs program och som Herzen och "den naturliga skolan" var först att uppfylla, medförde att lyriken måste träda tillbaka för prosan. En ny blomstring fick den först mot århundradets slut. I gengäld var jordmånen beredd för de stora realisterna, Turgenev, Tolstoj och Dostojevskij, som skulle föra den ryska romanen in i världslitteraturen. Två av dem debuterade redan på 1840-talet, men deras huvudverk tillhör de kommande årtiondena.

Ung nation — litterär stormakt

Det tycks vara en lag i litteraturen att stora författare dyker upp nästan samtidigt och skriver sina banbrytande verk inom en kort tidrymd. De skapar en guldålder. Sedan kan det gå långa tider då nästan ingenting av betydelse sker. Aiskylos, Sofokles och Euripides mötte varandra på torget i Athen. Vergilius hjälpte fram Horatius, och innan denne dog hade Ovidius skrivit sina Amores. De tyska episka dikterna, Nibelungenlied, Gudrun, Parcifal, Tristan och Isolde, tillkom under 1200-talets förra hälft, och miraklet upprepades då Corneille, Racine och Molière på cirka fyrtio år skapade den franska klassicismen.

Detsamma gäller den ryska realismen. Den bröt igenom på 1840-talet och ebbade ut mot århundradets slut. Under cirka fem årtionden gav Ryssland sitt betydelsefullaste bidrag till världslitteraturen. Ryssarna, som dittills huvudsakligen hade varit mottagare eller skrivit för sina egna landsmän — inte ens Pusjkin har ju riktigt kunnat "slå" i utlandet — skrev, med Turgenev, Dostojevskij, Tolstoj och Tjechov i spetsen, under loppet av ett halvt århundrade ett väsentligt kapitel i Europas andliga historia.

De ständiga omtrycken — i hemlandet i miljontals exemplar — och de flitiga översättningarna vittnar om att de ryska realisternas grandiosa försök att återspegla livet och att förstå tillvarons villkor fortfarande har genomslagskraft. Deras engagemang och intensiteten i deras upplevelser var av en sådan art, deras tanke så dristig och okonventionell, att de trängde fram till områden där problemen brändes. Genom att utan småaktiga hänsyn till genrernas lagar och konstverkens konventionella gränser slunga in i romanen allt som upptog dem — från det historiska, nationella och sociala till det etiska och religiösa — skapade de en totalitet där allt mänskligt ryndes. I den ryska realismens främsta

L.N. Tolstoj →



skapelser, som Tolstojs Krig och fred och Dostojevskijs Bröderna Karamazov, finns det en dimension, en vilja att tvärsigenom den myllrande livsutvecklingen och de aktuella problemen nå fram till det allmänna och det eviga. Det är denna frihet, varmed de ryska realisterna rör sig från det lilla till det stora, från det banala till det sublima, som lyfter upp deras diktning till de störstas nivå: Dante, Shakespeare, Goethe.

Man har gett många förklaringar på hur det kunde komma sig att den ryska litteraturen, som hittills hade varit en regional företeelse, plötsligt blev en litterär stormakt. Att tiden var mogen för språnget är tydligt. Pusjkin hade skapat instrumentet, språket. Gogol och Lermontov hade jämte 40-talets män utvecklat sig mot realismen, och Belinskij hade eftertryckligt hävdat att det var litteraturens uppgift att återge den ryska verkligheten här och nu. Men en liknande situation har funnits på andra håll utan att realismen därför skapat några storverk. Att det lyckades för ryssarna berodde säkert på att de — förvisso rustade — stod så fritt gentemot traditionerna. De hade inte den västerländska kulturbördan att släpa på, och de var fullständigt obesvärade av konfrontationen mellan tidigare skeden och deras egen tid. Herzen skriver på ett ställe: ”En tänkande ryss är den mest oberoende varelse i världen. Vad kan hejda honom? Hänsyn till det förflutna? Men var inte utgångspunkten för den moderna ryska historien en total negation av nationalismen och traditionen?” Och med adress till Västern fortsätter han: ”Vad bekymrar vi oss om de plikter ni har ärvt, arvlösa minderåriga som vi är?” Denna självständighet ger den ryska realismen dess djupa andning, dess pust av frisk luft och närhet till jorden.

I dag är det inte populärt att tala om gamla och unga nationer. Men även om en galning har missbrukat dessa begrepp, så kan det ligga något i dem. Ryssland var vid realismens genombrott en ung nation med en väldig fond av obrukade intelligensresurser som började göra sig gällande. Bakom den orörliga mask som tsar Nikolaus I försökte lägga över sitt rike försiggick ett uppbrott i samhället. Unga från de mest skilda klasser trängdes vid universiteten för att få del av kulturen, och det är i konfrontationen mellan de begåvade ”barbarerna” å ena sidan och det tsaristiska sam-



Förvirring, häpnad och munterhet avspeglas i dessa ryska bönders anleten, då de för första gången får se en järnväg. Ryssland var dåligt rustat med kommunikationsmedel i jämförelse med de västeuropeiska länderna. Först under seklets senare hälft, då Krimkrigets nederlag hade visat de moderna samfärdsmedlens betydelse, utbyggdes tåg- och ångbåtstrafiken ordentligt. — Målning av V. G. Perov 1868.

hället och den västeuropeiska kulturen å den andra som den ryska realismens andliga klimat skapas. Den intellektuella chock som denna konfrontation framkallar drabbar hela personligheten. Intet är givet eller självklart, allt kan ifrågasättas, och bristen på bakgrund gör att man griper till det extrema. Nyanserna försvinner. Bara en av västeuropeiskt kulturliv så genomsyrad gestalt som Turgenev tycks ha sinne för dem, vilket medför att han kommer i kläm mellan sina i ordets bokstavliga mening radikala landsmän. Men just detta behov att gå till ytterligheter, denna

benägenhet att ständigt vara mer upptagen av slutmålet än av vägarna dit, vilket i det politiska livet ledde till katastrofer, kom litteraturen till godo. Därmed fick den energi och intensitet och dramatisk spänning i sitt sving från det lägsta till det högsta. Kanske primitivt men i varje fall existentiellt gav den sig oförfärat i kast med inte bara det aktuella utan också det allmänna. Hos Dostojevskij blev det till en aldrig avslutad diskussion om Gud och människan, hos Tolstoj till en moralisk Jakobskamp. Den ryska realismen var, liksom den europeiska i allmänhet, samhällskritik och djupborrande psykologisk analys. Men den fick sin särprägel genom att tillfoga en ny dimension av etisk och religiös problematik. Dess rymd var större.

Ryssland var då som nu mycket enhetligare än Västeuropa, där klasskillnaden hade rest sina murar. De skilda områdena uppvisade inte heller så många olikheter. Dialekterna spelade sålunda, trots de stora avstånden, ingen särskild roll. Mot en fåtalig adel stod böndernas miljoner. Mellan dem ett tunt borgerskap, som inte som i Västern var bärare av en egen kultur. Klassernas gemensamma bakgrund var den ortodoxa kristendomen. Trots förmögenhetsskillnader, som var större här än på många andra håll, var dock enhetligheten i ett så väldigt rike förbluffande. Den födde den ryska realismens människosyn. Den får ett patetiskt uttryck i Dostojevskijs "Vi är alla bröder", men kan också mera vardagligt formuleras som en värdering av den enskilda människan som människa utan hänsyn till rang eller ställning i samhället. Därför blev den ryske realisten aldrig naturalist. För honom var det omöjligt att som en Zola gå omkring med en anteckningsbok och iaktta världen som ett naturvetenskapligt fenomen eller som bröderna Goncourt nyktert studera en underklassares liv, som de gjorde i Germinie Lacerteux (s. 66). Dostojevskij identifierade sig alltför starkt med de människor han skildrade, omgivningarna kunde inte för honom bli kulisser som så ofta i Västerns litteratur — de blev den miljö där individens öde fullbordades. Det gav den ryska realismen en värme som stundom saknas hos fransmännen och deras lärjungar.

Nekrasov — tidens poet

Realismens genombrott innebar att prosan besegrade poesin, som de närmaste decennierna hade magra villkor i Ryssland. Belinskij noterade glatt på 40-talet att ingen längre läste vers, vilket Pusjkin hade klagat över redan på 30-talet. Det är betecknande att *Afanasij Fet* (1820—92), som har skrivit några av det ryska språkets skönaste natur- och kärleksdikter, blev bortjagad från parnassen för att han inte ville viga sin lyra åt "folkets sak" utan framhärdade i att besjunga naturen, kärleken och döden i musikaliskt fint instrumenterad vers, som helt och hållet byggde på stämningar.

Fet var tyst i tjugo år: från 1863 till 1883, då symbolismen invarslade en ny poetisk period. Den lyriker man ville lyssna till var *Nikolaj Nekrasov* (1821—77). Hans namn har redan tidigare blivit nämnt och kommer att bli det flera gånger i det följande, ty han var en centralfigur i tidens politiska och litterära liv. Det var han som fylkade "fysiologerna" omkring sig (VIII: 495 ff), och det var han som en majmorgon 1845 hälsade Dostojevskij som "den nye Gogol" (s. 445).

Nekrasov var son till en brutal godsägare, vars liv ägnades åt kortspel och dryckeslag, hustruplågeri och våldtäkt av böndernas hustrur och döttrar. Det var ett tungt arv, som Nekrasov inte kunde skaka av sig. Fadern bröt hans hand när han sjutton år gammal sökte inträde på universitetet i Sankt Petersburg i stället för att anmäla sig till ett regemente. De följande åren var han nära att sjunka till botten i huvudstadens proletariat, men han räddades av den ihärdighet som på gott och ont var ett av hans väsentligaste karaktärsdrag. Han skrev anmälningar, vaudeviller, prosaskisser, och även om hans första diktsamling var ett eklatant fiasko, fick han snart fotfäste i den litterära världen. Med stor förmåga redigerade han almanackor och antologier, och hans framstående utgivartalanger kom till sin rätt då han 1847 övertog den av Pusjkin grundade men nu tynande tidskriften *Sovremennik* (Samtiden), som han gjorde till tidens språkrör. Trots de vanskliga censurförhållandena lotsade han igenom den ena frisinnade artikeln efter den andra och förstod samtidigt att till tidskriften knyta en rad


Nikolaj Nekrasov, den mest betydande realistiske lyrikern i 1800-talets Ryssland, bröt med sin klass och såg folkets framtid i det befriade bondeståndet. "Hämndens och sorgens musa" inspirerade honom till en rad djärva och patetiska frihetsdikter med stor folklig appell. — Stålstick efter fotografi.

skribenter som, även om de inte gick på hans linje, ansåg det som en ära att publicera sig hos honom. Här såg Turgenevs första jägarhistorier dagen, och här debuterade även Tolstoj.

Då den politiska situationen i slutet av 50-talet polariserades, följde Nekrasov sina radikala medarbetare Tjernysjevskij och Dobroljubov, vilket ledde till brytning med både Tolstoj och Turgenev. Den revolutionära linjen sökte han genomföra under det hektiska 60-talet, då han bl. a. tryckte Tjernysjevskijs testamente till den nihilistiska ungdomen, romanen Vad skall man göra? (s. 413). Men efter mordförsöket på tsaren 1866 blev Sovremennik förbjuden, trots att Nekrasov genom en smickrande dikt till tsarens bödel Muravjov försökte avvärja katastrofen. Två år senare lyckades han dock köpa en annan tidskrift, *Fosterländska annaler*, som han med samma energi och eld förde vidare till sin död. Det var här hans forne vän och senare fiende Dostojevskij offentliggjorde sin roman Ynglingen (s. 465). Politiskt stod Nekrasov hela sitt liv på vänsterflygeln, vilket inte hindrade honom från att vara en hård affärsman. Hans passioner — kortspel, dyra älskarinnor, jakt

och lukulliska måltider — kostade pengar, men han förstod att uppbringa dem. Som personlighet var han diskutabel. Men när hans många fiender gick ända därhän att avfärda värdet av hans diktning — så Turgenev, som påstod att musan inte hade besökt honom en enda natt — var det mera föraktet för privatmannen än den objektiva domen över diktaren som kom till tals.

Deras reaktion var såtillvida begriplig som Nekrasov, vilken i sin ungdom hade lärt sig att skriva snabbt, efterlämnade tusentals verser som bara var vatten på tidens kvarn. Men när de protesterade mot att han införde lånord, dialektuttryck, vardagliga vändningar och andra dittills opoetiska ord och fraser i dikten, avslöjade de bara att de satt fast i traditionen. Eftervärlden har tvärtom räknat som hans viktigaste formella förtjänst att han öppnade väg för nya skikt i språket. Också i sin djärva användning av halvrim skulle Nekrasov visa sig vara förnyare, liksom hans förkärlek för trestaviga versfötter (daktyler, anapester, amfibracker) var mera i samklang med det ryska språket än de dittills dominerande jamberna och trokéerna. Genom att bruka dem så virtuost gjorde han versen smidigare, mera nationellt rysk, vilket inte var särskilt märkligt eftersom han hämtade trestavingarna från folkdikten, vars ton han träffade så fullkomligt att det inte blev imitation utan sammansmältning. Därför gled också flera av hans dikter över i den anonyma folkpoesin, t. ex. visorna från *Gårdfarihandlarna* (1861).

Hans huvudverk, *Vem lever lycklig i Ryssland?*, som han skrev de sista tio åren av sitt liv utan att få det avslutat, är en folklig episk dikt. Den berättar om sju bönder som drar ut för att ta reda på vem som är lycklig i det heliga Ryssland. De möter popen, bondkvinnan, godsägaren, hantverkaren och andra, men inga lyckliga. Trots de trista öden som rullas upp går det genom dikten en underström av optimism, som härrör från Nekrasovs tro på den ryske bonden och på de slumrande krafterna i hans Ryssland. När han talar om detta får hans vers odets malmklang, och för övrigt är han lika skicklig i att teckna en fränt realistisk bild som att forma en bondslug satir. Också för humorn har han plats, och hans språk är en kärnfull ryska, direkt hämtad från folkets mun.

Det var i den lyrisk-episka framställningen av bondeöden som Nekrasov fann utlösning för sin poetiska begåvning. Gestalterna höjde sig ur berättelsen och fick mytologiskt format, nationell och universell giltighet som arketyper. *Vlas* (1854), en av Dostojevskijs älsklingsdikter, som berättar om en kulak som under en sjukdom inser sina onda gärningar mot bygrannarna och därpå sonar sin skuld genom att vandra runt och samla in pengar till en kyrka, växer från det enskilda fallet till det gamla spelet om Envar. Starkast tycks Nekrasov ha gripits av den ryska bondkvinnans lott. Redan 1845 skrev han *På resa,* där kusken berättar hur hans hustru, som har vuxit upp på godset som fin fröken, vissnar bort i det påtvungna äktenskapet med honom, den primitive som inget förstår. I *Orina, soldatmodern* (1863) reste Nekrasov monumentet över ett vardagsöde, den gamla kvinnan som måste lämna sonen, sitt enda stöd, till soldattjänsten. Mot en vision av den ryska vintern nådde han mytens enkelhet i *Kung Frost* (s. å.), där den olyckliga unga bondänkan, som har gått ut i skogen för att samla bränsle, betagen lyssnar till Kung Frosts tröstande ord medan hon långsamt glider in i kölddöden. Slutligen bringade han den offrande och lidande ryska kvinnan sin hyllning i *Ryska kvinnor* (1871—72), där han berättar om två av dekabristernas hustrur som hade följt sina män i den sibiriska förvisningen.

Nekrasovs huvudtema var, som han själv sade, "folkets lidande", och han satte kravet på socialt engagemang högre än den konstnärliga fulländningen, vilket han deklarerade med orden: "Du behöver inte vara diktare, men det är din plikt att vara medborgare." Många av de dikter där han uttryckte sin medkänsla är alltför propagandistiska och sentimentala efter vår tids smak. Men han fann en personligt gripande ton när han identifierade sig med offren, vilket han kunde göra desto lättare som han själv hade lärt känna förödmjukelserna, fattigdomen och de sista åren den smygande sjukdomen. Och när hans stämma blir förbittrad och harmfylld får den myndighet, såsom i *Hemmet* (1846), där återseendet med barndomsgodset inte framkallar elegiska stämningar utan ett flöde av minnen av förfädernas despoti och faderns förtryck av sin omgivning. Hemmets förfall bereder honom en speciell glädje. Den porlande sarkasmen i denna tidiga dikt växte med åren till fränhet och hård oförsonlighet och gav hans satirer, som blev en av hans favoritgenrer, kraft och säkerhet i angreppet.

När Dostojevskij i sitt begravningstal satte honom som nummer tre efter Pusjkin och Lermontov, hördes protester: "Högre, högre!" Eftervärlden har godtagit Dostojevskijs rangordning.

Ostrovskij — tidens dramatiker

Rysk dramatik hade hittills inte utmärkt sig för någon frodighet. Endast andra och tredje klassens författare försedde scenen med hastigt hoptråcklade vaudeviller, farser och skådespel eller högtravande historiedramer. Ingen av de stora dramatikerna — Fonvizin, Gribojedov, Gogol — hade skrivit mer än som kunde räknas på ena handens fingrar. Med *Alexander Ostrovskij* (1823—86) kom äntligen den som skulle ge den ryska teatern en outtömlig repertoar. Mellan 1847 och 1886 skrev han cirka fyrtio prosadramer förutom åtta på blankvers. Varje år hade han minst en premiär på ett nytt stycke. Förvånande många av dem har bevarat sin livskraft och spelas lika flitigt i det sovjetiska Ryssland som i det tsaristiska.

Ostrovskij hade lyckan att vara född i en miljö som direkt ropade efter att bli framförd på scenen. Hans far var en underordnad ämbetsman, modern av välbärgad köpmannafamilj, och familjen bodde i Moskva "på andra sidan floden", där köpmännen höll till. Här levde de gamla sedvänjorna från Peter den stores tid kvar. Inga tankar från det frivola Europa hade fått lov att tränga in i de mörka rummen, där bara ljuset vid ikonen lyste upp. Husfadern härskade despotiskt över sin hustru, sina barn och tjänstefolket. I sovrummet hängde piskan som alla fick känna på, också hustrun, när han vädrade uppstudsighet eller bara kom hem full och ville ha lite roligt. Livet hade endast ett mål: att skrapa ihop pengar. För att uppnå detta mål var allt tillåtet, småfusk i det dagliga livet och stora kupper vid gynnsamma tillfällen. Döttrarna blev bortgifta med den rikaste friaren, och sönerna uppmuntrades att gå på jakt efter den mest betydande hemgiften. För övrigt var dessa idoga och egenmäktiga köpmän goda ryska kristna. Guds-



Om Alexander Ostrovskijs betydelse för ryskt kulturliv skrev diktarkollegan Gontjarov i ett brev till den store dramatikern: "Det är Ni som ensam har fullbordat den byggnad vars grundsten lades av Fonvizin, Gribojedov och Gogol. Först nu när vi har Er, kan ryssarna med stolthet säga att vi äger vår egen ryska nationalteater. Och rätteligen borde den heta 'Ostrovskijs teater'." — Målning av V. G. Perov 1871. Moskva, Tretjakov-galleriet.

fruktan och husaga gick i par, och när de äntligen öppnade på pungen, så var det för att uppföra ännu en kyrka i deras av lökkupoler dominerade kvarter.

Efter en konflikt med sina professorer gav Ostrovskij upp sina juridiska studier och var åtta år skrivare i rätten, vilket gav honom ytterligare insyn i köpmansmiljöns familjetvister och affärsmoral. Från och med komedin *Bankrutten* (1850) följde slag i slag avslöjanden från denna på en gång så pittoreska och så dystra värld. Med en naken realism, som inte går in på personernas psykologi utan framställer dem som de upplevs av en skoningslös iakttagare på livets skådeplats, reproducerade Ostrovskij närgånget vad han hade sett och hört. Intrigen träder i bakgrunden för den klara karaktärsteckningen och för atmosfären, som framtrollas genom en rikedom av exakta detaljer.

Ostrovskij avkunnade inte någon entydig dom över den värld han frammanade i *Den fattiga bruden* (1852), *Fattigdom är ingen skam* (1854) och vad de följande styckena nu kunde heta. Men det var alldeles klart att han som sina samtida var en *kritisk realist*, som ville tukta sina landsmän genom att hålla upp en spegel för dem. Om det inte

hade gått upp för dem förut, måste de i alla fall förstå det när Dobroljubov 1859 skrev sin hundrafemtio sidor långa anmälan i Sovremennik av den första samlade utgåvan av Ostrovskijs dittillsvarande verk. Här påvisade kritikern hur förhållandena hade demoraliserat och korrumperat människorna i Ostrovskijs *Mörkrets rike*. Hur mannens oinskränkta makt hade gjort honom till en lynnig despot, hustrun till en imbecill och skräckslagen varelse, döttrarna till behagsjuka dockor och sönerna till ögontjänare. De ungas utbrytningsförsök hade lett till solkiga eskapader, deras religion till hyckleri, arbetet till en allas kamp mot alla, äktenskapen till affärsangelägenheter. Alla kvävdes i denna instängda värld.

Följande år (1860) skrev Ostrovskij sitt bästa skådespel, *Ovädret*, det enda där han närmar sig tragedins stora form. Han skildrade här (denna gång i en stad vid Volga) samma medeltidsaktiga värld, där husfaderns roll har övertagits av en egenmäktig svärmor, som gör svärdottern Katerinas liv till ett helvete. Sonen, vars karaktär har förstörts under moderns tyranni, kan inte skydda sin hustru, som söker tröst i ett flyktigt kärleksförhållande. Men hon saknar förmåga att fullfölja sitt uppror mot den miljö som hon är uppfostrad i. Skuldkänsla och fördomar ödelägger hennes korta lycka. Under ett oväder, som hon uppfattar som straffdomen, bekänner hon sitt felsteg och begår självmord.

Efter att ha uttömt de dramatiska möjligheter köpmansmiljön gav honom tog Ostrovskij, om än sällan med så stor framgång, upp andra ämnen: rysk historia i "Shakespearedramer" som *Vasilisa Melentjeva* (1868) om Ivan den förskräckliges sena passion, nya sociala fenomen som den frambrytande kapitalismens hajar i *Galna pengar* (1870), adelns utarmning i *Vargar och får* (1875). I *Skogen* (1871) kontrasterade han sina favoriter skådespelarna, inkarnerade i en Don Quijote och Sancho Panza eller, om man så vill, en Fyrtornet och Släpvagnen, mot denna världens barn, godsägare och affärsmän. De båda tredje klassens skådespelare hävdar sig moraliskt gentemot den anfrätta societeten.

Som den nationella dramatiker Ostrovskij var skrev han också sagospelet *Snöflickan* (1873), som tonsattes av både Tjajkovskij och Rimskij-Korsakov. Det är en fantasi över en urslavisk forntid, där folktro, saga och mytologi vävs in

i varandra, där alla motsättningar smälter samman i harmoni med naturen och vårens flöden.

Att Ostrovskij alltjämt i sitt hemland är den mest spelade dramatikern beror nog delvis på att den officiella kulturpolitiken kan ha bruk för honom. Hans bild av samtiden väcker inte någon längtan tillbaka till den gamla goda tiden. Men den förklaringen räcker inte. Det är igenkänningsmomentet som håller hans skådespel vid liv. Hans centrala motiv, konflikten mellan den enskilde och omgivningen, har ständig aktualitet. Den underström av sympati med de förödmjukade och kränkta, som går genom hela författarskapet, väcker alltjämt genklang. Och då hans gestalter har äkta rysk bredd och rondör, ett medryckande kraftöverskott, som bl. a. artikuleras i ett språk genomsyrat av primitiv intelligens och gammal erfarenhet, känner också den moderne ryssen att det är *hans* folk som myllrar fram på scenen.

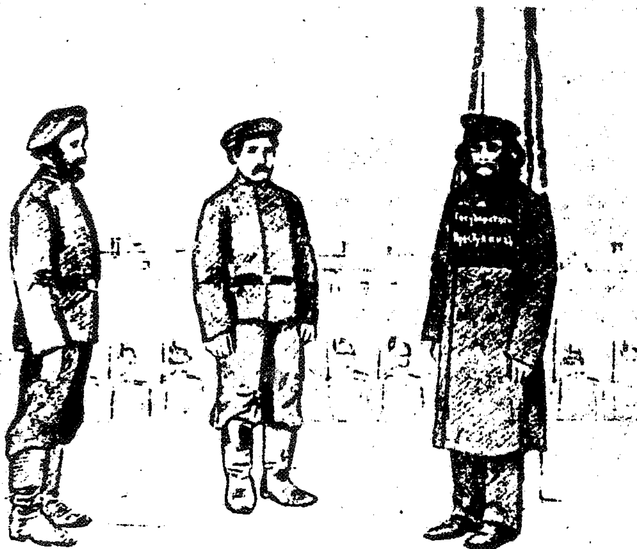
Tidens kritiker: Herzen, Tjernysjevskij, Dobroljubov, Pisarev

Då Belinskij dog 1848 stod ingen redo att inta hans plats. Den ende som kunde ha gjort det var *Alexander Herzen* (1812—70; jfr även VIII: 497), men han hade året förut rest till Västeuropa, varifrån han aldrig skulle återkomma. Han fortsatte inte sitt skönlitterära författarskap utan kastade sig ut i politisk verksamhet. Den av honom i London utgivna tidningen *Kolokol* (Klockan), som från 1857 till 1865 smugglades in i Ryssland där den gick ur hand i hand, formade åtskilliga år idédebatten i Ryssland. Den låg på tsarens skrivbord, lästes högt i studentkuporna och nådde ut till landsortens avkrokar. Besviken över revolutionens nederlag 1848 och äcklad av 50-talets borgerliga reaktion i Västeuropa sporrade Herzen tsaren att genomföra bondefrigörelsen uppifrån. Han menade att Rysslands fria bönder genom att bevara sin bygemenskap (miren) skulle kunna föra Ryssland direkt över i socialismen, utan att det genomgick den kapitalistiska fas som hade skapat det västeuropeiska borgerskap för vilket han närde ett estetiskt förakt. Denna tro på byn som cellen i ett socialistiskt samhälle

blev kärnan i *populismen*, århundradets dominerande radikala rörelse. Men då tsaren 1861 upphävde livegenskapen och bönderna fick personlig frihet, följde herrarnas jord inte med. Utvecklingen fick inte det förlopp Herzen hade drömt om. Liksom han blev besviken på tsarens halvgjorda reform blev han besviken på sina anhängare, som hade glidit långt till vänster och arbetade för en revolution som han inte kunde tro på. Han dog 1870 som en desillusionerad och ensam man. Han hade dock efterlämnat ett memoarverk, *Upplevt och tänkt*, om vilket Georg Brandes med rätta hävdar att det "inte borde försummas av någon som hyser intresse för det moderna Rysslands utvecklingskamp".

Memoarer hör ju inte till skönlitteraturen i formell mening, men Upplevt och tänkt ingår i raden av århundradets litterära förstarangsprestationer. Den klara, ofta ironiska, sprudlande stilen, förmågan att skildra de hundratals markanta personligheter Herzen i sitt liv har mött, från släktens uppsättning av original till dåtidens revolutionsledare av alla nationer, den dystra bilden av Nikolaus I:s Ryssland och mot bakgrunden härav berättelsen om ungdomens intellektuella törst och idéernas brytning mellan slavofiler och occidentalister, allt detta gör memoarerna inte bara till en historisk källa av rang utan också till en fascinerande läsning. Inte minst på grund av den öppna ärlighet varmed han yppar sina segrar och nederlag, sina personliga brister och sitt äktenskap, som började som ett högdramatiskt själarnas möte och förliste i en tragikomedi genom hustruns förälskelse i den enfaldige tyske revolutionsdiktaren Herwegh.

En av dem som först hade följt Herzen men senare vände sig mot honom, då han inte var tillräckligt extrem, var *Nikolaj Tjernysjevskij* (1828—89). Han var prästson som så många inom den nya intelligentian, ett ord som dyker upp på 60-talet som beteckning på de samhällsmedvetna, oftast radikalt inställda. Medan de i Skandinavien blev författare, blev de revolutionärer i Ryssland. Vid tjugofem års ålder och redan gripen av socialistiska idéer avbröt han en lovande vetenskaplig karriär för att verka som recensent i Sovremennik. Hans djupaste intressen var filosofi, nationalekonomi och politik, men före tövädret i slutet av 50-ta-



Efter två års väntetid i Peter-Pauls-fästningen blev Tjernysjevskij 1864 före sin transport till Sibirien utsatt för den s. k. "borgerliga avrättningen", varvid den dömde revolutionären, försedd med en skylt med beteckningen "statsförbrytare", placerades på en schavott, slagen i kedjor, och tvingades knäböja medan en värja bröts itu över hans huvud. De framstegsvänliga ungdomar som bevistade den förnedrande ceremonin demonstrerade, trots polisens närvaro, sin sympati för Tjernysjevskij genom att kasta upp blommor på schavotten. — Teckning av okänt ögonvittne.

let var det omöjligt att skriva öppet om dessa ting, så han måste tills vidare nöja sig med kritiken. Så snart han fick möjligheter att skriva om sina egentliga ämnen överlät han den på sin lärjunge Dobroljubov (se nedan). Fast han egentligen var en skrivbordsmänniska blev han påtvungen en politisk ledarroll, vilket 1862 ledde till en tjugoårig förvisning till Sibirien. Som en bruten man återvände han 1883 till Ryssland.

Som kritiker tog han upp tråden från den sene Belinskij, t. ex. i artikelserien *Studier i Gogols tidsålder* (1853—55). Han gav sin praktik dess teoretiska grundval i en doktorsavhandling om *Konstens estetiska förhållande till verkligheten* (1855). Medan Belinskij aldrig hade bortsett från

de estetiska värdena, betydde de mindre för Tjernysjevskij. Han fann att konsten var "lägre" än verkligheten, och då den endast var en kopia, kunde den bara ha värde om den manifesterade en progressiv social tendens. Denna bastanta måttstock anlade han på tidens litteratur, så på Turgenev, som med inlevelse skildrade "de överflödiga människorna", dvs. de representanter för adeln som inte kunde finna användning för sin begåvning under den härskande regimen. För Tjernysjevskij var de ingenting annat än frasmakare och posörer. Det var ett ohöljt angrepp på 40-talets liberala, och bakom det låg ett generationsskifte och en förskjutning av tyngdpunkten till den klass som Tjernysjevskij representerade: de unga från medel- och underklasshemmen, som nu begärde handling i stället för ord.

Medan Tjernysjevskij 1862 satt i Peter-Pauls-fästningen och väntade på sin dom, skrev han romanen *Vad skall man göra?*, som för åtskilliga generationer skulle bli en vägvisare genom livet. Under de följande årens politiska processer erkände de anklagade gång på gång att deras åskådning var inspirerad av denna bok. Enligt dess anvisningar utformades livsföringen, upprättades kooperativer och kollektivhus. Den har blivit en bibel för de revolutionära inte bara i Ryssland utan överallt i världen. Vid 80-talets mitt väckte den Strindbergs livliga intresse. Och som bibel läses den än i dag av revolutionära fraktioner i öster och av aktivistgrupper i väster.

Medan boken intar en stor plats i Sovjets officiella litteraturhistoria är den okänd i Västerns. Det beror på att den var en succé som agitationsskrift men ett fiasko som konstverk. Dess uppstyltade dialoger, färdigsydda karaktärer och osannolika handling gör den näst intill osmältbar för den som inte ser ett evangelium i romanen. Den handlar om "de nya människorna", varmed författaren menade de revolutionära. De inrättar sin tillvaro enligt "den rationella egoismens" lagar, som Tjernysjevskij i sin utilitaristiska livssyn blint trodde på. Olyckligtvis tog han inte särskild hänsyn till psykologins lagar utan förutsatte en besinning och en ädelhet som man inte kan erinra sig ha mött i verkligheten. Sitt ideal inkarnerade Tjernysjevskij i "rigoristen" Rahmetov, som blev förebild för tusentals revolutionärer, t. ex. för Georgi Dimitrov. Denne Rahmetov är av

adlig börd och har ärvt en förmögenhet, som han använder till utbildning av unga människor medan han själv lever spartanskt. Han tränar sin viljestyrka med plågsamma experiment. Sin dag inrättar han så att han får maximalt utbyte av den, förspiller inte tiden med onödigt prat, umgås bara med människor som han kan lära något av. En förälskelse som håller på att göra honom vek undertrycker han. Hans enda last är cigarrer. Den pinar honom, men han finner sanktion för den, då rökning befordrar hans tankeverksamhet. Han förbereder sig för revolutionen.

Romanens hjältinna, bilden av den emanciperade kvinnan, har flera drömmar, av vilka en är författarens egen framtidsvision. Människan behåller länge sin ungdom, arbetet är en njutning, livet en glädje. Städerna består av stora palats, till vilka det i Tjernysjevskijs samtid bara fanns ett motstycke, nämligen Kristallpalatset i London, som det hänvisas till. I dessa bostäder lever människorna en lycklig, kollektiv tillvaro. Det var detta palats som Dostojevskij kallade än en myrstack, än ett hönshus och vars fasor förföljde honom ända från Anteckningar från ett källarhål till Bröderna Karamazov.

Nikolaj Dobroljubov (1836—61), också prästson, blev Tjernysjevskijs favoritelev och hans efterträdare som kritiker i Sovremennik. Under de fem år han fick verka — tills tuberkulosen tvingade pennan ur hans hand — skrev han en lång rad artiklar om tidens diktning, som ryckte läsarna med sig och formade deras tänkesätt genom sin energi och öppenhjärtighet och genom ett fanatiskt temperament, som än kom honom att drabba sina motståndare med spott och spe, än kom honom att uppträda som en gammaltestamentlig profet. Sin ideologiska grundval hade han fått från Belinskij och Tjernysjevskij, men då han hade ett säkrare omdöme och skrev mycket bättre än sin närmaste företrädare, kom hans kritiska författarskap att få större auktoritet. Än i dag hämtar Sovjets litteraturuppfattning argument och formuleringar från hans arsenal.

För Dobroljubov innebar vetenskap och konst verklighetskunskap. Medan vetenskapsmännen arbetar med generaliseringar, tänker konstnären i konkreta bilder. Konstnären fångar den karakteristiska detaljen, tillfogar andra

fakta och bilder och skapar till sist en typ som uttrycker något väsentligt. Verket är en erövring av verkligheten, och kriteriet på en god författare blir graden av sannfärdighet. Hans värde beror på om han främjar mänsklighetens naturliga strävan, som går ut på att "alla skall ha det bra". Det vill alltså säga att innehållet är det avgörande. Utifrån dessa kriterier tolkade Dobroljubov samtidens litteratur. Medan han överlät bedömningen av formen åt "herrgårdsfröknar och pedanter", utlade han för sina läsare den lärdom som kunde dras ur Gontjarovs Oblomov (s. 418), nämligen att denne var en produkt av den ojämna arbetsfördelningen i Ryssland, med nittionio som slet ut sig för att tillfredsställa en enda persons lustar; ur Ostrovskijs Ovädret (s. 409) att Katerinas uppror var en underpant på folkets slumrande krafter, ur Turgenevs Dagen före (s. 436) att dess hjälte Insarov varslade om aktivisternas nära förestående aktion. Med Dobroljubov blev litteraturen direkt indragen i den politiska kampen.

Den utilitaristiska synpunkten drevs till sin spets av *Dmitrij Pisarev* (1840—68). Under sitt korta liv — därav fyra år (1862—66) tillbringade i fängelse, varifrån han utsände den ena artikeln radikalare än den andra — utvecklade han sig med rasande fart från en läraktig A-student med fint sätt till en rabiat nihilist. Hans snabba uppfattningsförmåga, hänsynslösa rätlinjighet (som inneslöt en god portion lekfullhet och lust att chockera) och hans briljanta formuleringar gjorde honom till det radikala Rysslands talesman de år då Tjernysjevskij var avstängd från offentligheten och Dobroljubov död. Medan föregångarna hade lagt huvudvikten vid litteraturens egenskap av kampmedel för det allmänna bästa, framhävde han den enskilda personlighetens frigörelse. Hans huvudfiende var skönhetsdyrkan, som hade fått även de mest välmenande att syssla med fel saker och bromsat utvecklingen. Endast några få diktare som Goethe, Byron och Heine, "som gav människorna förståndiga och kloka tankar", fann nåd för honom: förutom *Estetikens likvidering* — titeln på en av hans berömda artiklar — verkställde han en nedvärdering av hela den ryska litteraturen. Eugen Onegin karakteriserade han som "en eländig, fadd figur", medan han hyllade Bazarov, Turge-

nevs hjälte i Fäder och söner (s. 437), som prototypen för den nya, praktiska, osentimentala, vetenskapligt tänkande människan.

Från dessa kritikers detronisering av litteraturen till dess avskaffande var det bara ett steg, och det blev taget. 1865 skrev nihilisten Tsajtsev: "Det är på tiden att inse att varje hantverkare är så mycket nyttigare än varje diktare, som varje positivt tal, hur litet det än må vara, är större än noll." Detta klumpiga påstående fick ökad pregnans av Dostojevskij, då han i sin polemik med nihilisterna formulerade det så: "Stövlar är mer värda än Shakespeare."

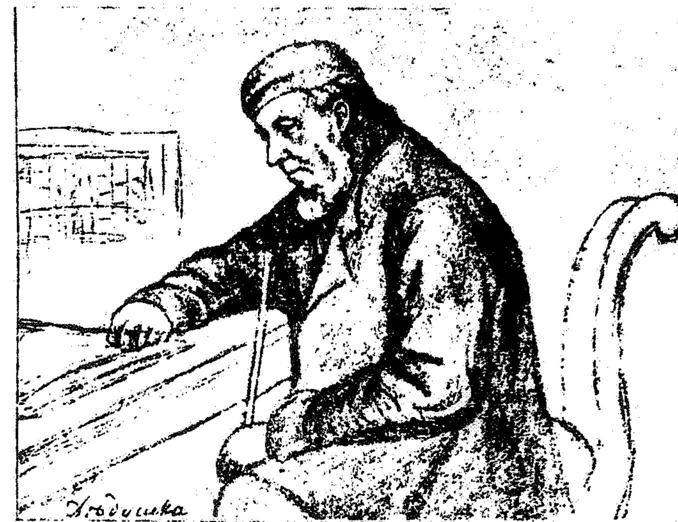
Liksom det till synes är en paradox att rysk litteratur fann sin egenart under Nikolaus I:s regeringstid (1825—55), då censur, andlig och fysisk terror och annat höll kulturlivet nere, är det också paradoxalt att den blommade upp just i den period då kritiken försökte spänna den för politikens vagn och tilldela den en underordnad plats. Var det utmaningen som blev dess surdeg?

Prosatörerna från Aksakov till Saltykov

Då de ryska författarna omkring 1850 skulle följa Belinskijs påbud att skildra verkligheten, hade de två språkliga mönster att följa: Pusjkins sakligt koncisa och lugnt framglidande stil eller Gogols med stilistiska effekter rikt ornamenterade prosa. Båda satte djupa spår, men det blev Pusjkins linje som segrade. Saltykov och Leskov var Gogols lärjungar, hos Dostojevskij korsades inflytandena, medan Turgenev, Tolstoj, Tjechov och en lång rad andra föredrog Pusjkins väl övervägda, enkla satsbyggnad och hans tyglade ordförråd framför Gogols ostyriga passager och nyckfulla utflykter till språkets mest skilda trakter.

Att det var klassikerns, inte romantikerns realism man huvudsakligen skulle komma att följa framgår redan av *En familjekrönika* (1856) av *Sergej Aksakov* (1791—1859).

Aksakov hade många år levt den förmögne herremannens lugna liv i Moskva, med avbrott för besök på hans vidsträckta uralska egendomar, då han som en efter tidens begrepp gammal man började skriva. Han uppmuntrades härtill bl. a. av sina båda söner, som var ledare i den slavofila



"Jag har ett långt liv bakom mig, har bevarat minnets värme och livaktighet, och så kom det sig att en mycket obetydlig talang gjorde ett betydande intryck", sade Aksakov om den succé han mot förväntan uppnådde med sina böcker om barndomen, skrivna när han var gammal, sjuk och nästan blind. — Det är diktarens barnbarn, Olga Aksakova, som har tecknat sin "dedusjka", det ryska ordet för far- eller morfar.

rörelsen. Från böcker om fiske och jakt, där hans framstående förmåga att se och plastiskt forma ett intryck redan röjer sig — Gogol sade att hans "fiskar och fåglar är mera levande än mina män och kvinnor" — övergick han till att berätta om vad han upplevt i sin barndom och tidiga ungdom och om släktminnen. Det blev en familjesaga, innan denna genre blivit modern. Hans farfar hade som en Abraham brutit upp från stamgodset med folk och fä och hade inrättat sitt eget rike ute på den basjkiriska stäppen.

Med den generöse och hetsige farfadern som centralfigur skildrade Aksakov nybyggarlivets hårda, ja brutala villkor, vilka inte minst berodde på herremännens oinskränkta makt över de livegna. Fullständigt objektivt målade han patriarkalismens ljusa och mörka sidor och kunde därför åberopas både av konservativa och radikala. Med episk bredd följde han årstidernas växlingar i den orörda naturen och familjelivets gång med födelse och död. Och med

samma redbarhet, varmed han hade framställt sin imposanta farfar på gott och ont, skilde han sig från den ojämförligt svårare uppgiften att skildra föräldrarnas äktenskap, mesalliansen mellan en viljesvag, obetydlig far och en i kulturellt och känslomässigt avseende överlägsen mor. Den psykologiska inlevelse han speciellt i Familjekrönikans fortsättning, *Sonsonen Bagrovs barndomsår* (1858), lade i dagen gjorde honom till en pionjär. Samtidigt med Tolstoj men alldeles oberoende av honom lade Aksakov grunden till den rika fond av studier i barnets psykologi som rysk litteratur äger. Älskad i Ryssland men nästan okänd i västvärlden, där större andar kom att överskugga honom, förtjänar han att inleda raden av de stora realisterna.

Liksom Aksakov kom från Rysslands östligaste utkant, föddes *Ivan Gontjarov* (1812—91) i Volgastaden Simbirsk (nu Uljanovsk) i en rik spannmålshandlarfamilj som nyligen hade förvärvat lantegendomar och fått adelsbrev. Den lyckliga barndomen på landet och provinsstadens stillastående atmosfär kunde han aldrig glömma, men efter att ha tagit sin examen 1834 i Moskva blev han ämbetsman vid ett ministerium i Sankt Petersburg, där han stannade resten av sitt liv. Oerhört långsamt skrev han tre romaner, varav en blev en klassiker.

Alla tre romanerna handlar egentligen om samma sak, konflikten mellan högtflygande drömmar och verkligheten. I *En vanlig historia* (1847) tar han upp ett av realismens favoritmotiv: den unge mannen som kommer från landsorten till huvudstaden, full av hopp och ambitioner. Men i stället för att handla hänger han sig åt dagdrömmar. En onkel som har kommit sig upp tar hand om honom och lär honom att det är bättre att översätta västeuropeiska artiklar om jordbruk än att skriva dikter, och brorsonen visar sig vara en god elev. Han ger upp sin idealism, gör karriär och ingår ett fördelaktigt förnuftsäktenskap. Belinskij hann i en av sina sista artiklar lyckönska författaren till verklighetskunskapens seger över de romantiska illusionerna. Men så enkelt låg det inte till. En närmare läsning visade att Gontjarov förhöll sig tämligen ambivalent till "segern". Omvändelsen gör den unge hjälten förkrympt.

Också hans nästa roman, *Oblomov* (1859), hade djupare



Oblomov, Gontjarovs berömde hjälte som betraktar livet som en "kapplöpning" och ett "blodbad", tillbringar det mesta av sina dagar i vegetativt drömmeri på sin säng, varifrån han dirigerar sin livegne tjänare Sahar, ett faktotum som lever högt på förgången storhet. Om hans apparition heter det att "hans hjässa var kal som en knäskål och de tjocka, yviga, röda gråsprängda polisongerna skulle varit nog till skägg åt tre vanliga dödliga". Hans och hans herres tragedi löper parallellt. Oblomov dör — som ett urverk som stannar när man glömmer att dra upp det — och Sahar går omkring på gatorna som tiggare, blind och försupen. — Litografi från ca 1885 av K. N. Tjitjagov.

skikt än samtiden från början kunde ana. Med Dobroljubov i spetsen läste man den som ett inlägg mot livegenskapen, som en sociologisk förklaring på hur hjälten — den överflödiga människans totala inkarnation — har blivit den han är. Buren på händerna i sin barndom, som återupplevs i det poetiska kapitlet *Oblomovs dröm*, har han aldrig gjort bekantskap med arbetet. I Sankt Petersburg uppger han snart sin karriär, och nu tillbringar denne drönare sina dagar i sin bostad, uppassad av sin livegne tjänare, iförd sin flottiga nattrock, mediterande över planer

som ännu aldrig har kommit ens på papperet, eftersom han inte har energi nog att plocka fram ett sådant i sitt av smuts och spindelväv igengrodda rum. Var han inte en illustration till hur utsugningen av andra — han lever ju av de, visserligen sparsamma, inkomster som gården ger — leder till viljans förtvining, personlighetens nedbrytning? En bekräftelse på detta såg man i hans motpol, vännen Stolz, en driftig affärsman som energiskt arbetar sig upp och som därför också vinner romanens hjältinna.

Gontjarov accepterade denna utläggning, kanske smickrad över att den förde hans verk rakt in i den aktuella debatten. Men en senare tid har protesterat mot tolkningen. Oblomov, som knappt orkar stiga upp, som avvisar vännernas inviter att komma med, som visserligen upplever ett uppvaknande till handling när han förälskar sig, men som låter det hela falla igen, som slutar med att sjunka ner i en animalisk tillvaro, där bara hans godhjärtade men plumpa hushållerskas knubbiga armar och feta pastejer kan tända en glimt i hans sömniga ögon — är han inte snarare ett patologiskt än ett sociologiskt fall? Men häremot talar att Gontjarov skildrar honom med sympati. Trots sin oövervinneliga lättja är han den mest sympatiske av bokens personer, hjältinnan undantagen. Hans positiva motpol är en träbock i jämförelse med honom, och vännerna är ytliga figurer som jagar efter vind. Är romanen då inte ett uttryck för en farlig kännedom om alltings betydelselöshet och en insikt om att denna kännedom, när den fullbordas, leder till döden? Så uppfattad blir den en av den ryska litteraturens mest oroväckande böcker.

Konstnärligt är Oblomov ett mästerverk, fastän nästan utan handling i elementär mening, formad som ett drama med exposition, kris och utlösning. Beskrivningen är full av suggestiva detaljer, som ofta närmar sig det surrealistiska, och huvudfiguren växer till en symbol av samma universella rang som Don Quijote och Faust.

Men härmed hade Gontjarov också uttömt sin talang. Hans 1869 utkomna *Bråddjupet* återupptog temat om drömmaren och handlingsmänniskan men fogade härtill ett fullständigt misslyckat porträtt av en nihilist. Det enda som imponerar är skildringen av en gammal varmhjärtad godsägarinna, en kvinnlig pendang till Aksakovs farfar.

Den ambivalenta hållning till det patriarkaliska Ryssland som ligger bakom Gontjarovs verk, på samma gång insikten om dess demoralisering av såväl herre som tjänare och vemodet över att herresätenas episka livsform var dödsdömd, saknas alldeles hos *Michail Saltykov* (1826—89), som skrev under pseudonymen *Sjtjedrin*. Han kom från en släkt som har levererat en av Rysslands grymmaste bondeplågare, Saltytjiha. Innan hon vid trettioåtta års ålder dömdes till livstids inspärrning i ett kloster, hade hon pinat livet ur 139 "själar". I sin närmaste omgivning såg Saltykov vilka karikatyrer av homo sapiens dessa förhållanden skapade. Uppväxten i detta ormbo framkallade hos honom en förbittring och ett hat som blev hans produktions patos.

Som ung ämbetsman hade Saltykov beröring med Petrasjevskij-kretsen (s. 448 f), och han debuterade i slutet av 1840-talet med ett par noveller som tydligt röjer hans sociala engagemang. Det kostade honom en förvisning till Vjatka i Nordryssland, där han såsom anställd i guvernementsstyrelsen fick inblick i byråkraternas imbecilla beskäftighet. Efter Alexander II:s tronbestigning kom han in i karriären igen och steg snabbt till posten som viceguvernör. Tövädersåret 1856 offentliggjorde han sina uppseendeväckande *Skisser från provinsen*, som i en skenbart humoristisk ton berättade om vad som var i svang långt borta från huvudstaden. Han lade härmed grunden till en genre som skulle få en utomordentlig betydelse genom hela århundradet, ja leva vidare i sovjetlitteraturens mera liberala perioder, nämligen *den avslöjande litteraturen*. På gränsen mellan reportage och fiktion demaskerar den missförhållanden, byråkratiska missbruk, folkets omöjliga villkor under den officiella ytan. Han hade därmed funnit sin egen form, men humorn blev bitskare, sarkasmen giftigare allteftersom åren gick. Sin dubbelställning som hög ämbetsman och regimens oförsonligaste kritiker kunde han i längden inte upprätthålla. Han tog avsked 1868 och blev Nekrasovs medredaktör, efter dennes död huvudredaktör för *Fosterländska annaler*, till dess tidskriften under reaktionen efter mordet på Alexander II blev förbjuden (1884).

Saltykovs harm gjorde honom till tidens oöverträffade satiriker. Han höll gallan flytande in i det sista, och hans snärt träffade såväl livegenskapens och despotismens repre-

sentanter som de liberala. Han såg inte någon skillnad mellan den gamla tidens uppenbara tyranner och reformtidens mera förtäckta utsugare. I skiss efter skiss avslöjade han deras intriger, tog upp sak efter sak och framställde det härskande Ryssland, från tsaren till fjärdingsmannen, som en djungel. Det mesta av hans väldiga produktion kan i dag inte läsas utan en utförlig kommentar. Av hänsyn till censuren måste han skriva mera mellan raderna än på dem, och då det var aktualiteter han skrev om, krävs det ett ansenligt historiskt vetande för att fullt förstå honom.

Bland de tusentals sidorna finns det några där denne ryske Swift, som Turgenev kallade honom, lyckades höja sig över dagens strid till en vision av Ryssland. Det gäller t. ex. *En stads historia* (1870), där han i krönikeform berättar detta kråkvinkels historia genom ett par hundra år, medan dess markanta personligheter, den ena mera grotesk än den andra, passerar revy. Det är kanske snarare naturvetenskap än historieskrivning, ty raden av guvernörer, borgmästare osv. liknar mera djur än människor. Man har emellertid inte läst länge i denna stadskrönika innan det går upp för en att de lokala honoratiores är karikatyrer av tsarer och statsmän, så att det i verkligheten är Rysslands historia, sedd i Saltykovs trollspegel, som återberättas. Styrkan ligger inte i det episka sammanhanget, som Saltykov hade svårigheter med, utan i det enskilda porträttet. Samma konst tillämpade han i *Forna dagar i Posjehonje* (1890), där offren för hans vassa penna var medlemmar av hans släkt.

Liksom Saltykovs Rysslandsbild formade sig till en anklagelse mot de härskande, som gödde sig som svin, och en kritik av folket, som ödmjukt fann sig i övergreppen, så fällde han dödsdomen över sin egen klass i sin enda roman, *Familjen Golovljov* (1876). Man har kallat den århundradets dystraste bok, och här är sannerligen allt hopp ute. Romanen skildrar tre generationer, den gamle godsägaren, som fyller sina dagar med att skriva oanständiga dikter och dricka sig full, hans degenererade barn samt deras ynkliga avkomma, som går åt på ett tidigt stadium. I romanens första hälft är modern den dominerande gestalten. Hennes liv har endast till syfte att föröka hennes jordiska ägodelar, och därtill är intet medel för obetydligt. I sin girighet låter hon



Falsk och listig, full av intriger, med Guds ord i fickan, står Lille Judas — också kallad "blodsugaren" — lyssnande framför dörren iförd sin nattrock. Lenin använde ofta beteckningen "Lille Judas" om ädla godsägare som utnyttjade sina bönder, men också om tsaristiska politiker och om bolsjevikernas närmaste konkurrenter, de socialrevolutionära. — Illustration till Familjen Golovljov av tecknartrion Kukriniksy.

sina släktingar svälta medan säden ruttnar i ladorna, ty vinningslystnaden har gått över i det absurda. Hon finner dock sin överman i sonen, Lille Judas, som upptar bokens andra hälft. Han lurar av henne egendomen, och i skydd av bibelcitat och folkliga ordstäv, som rinner ur munnen på honom i en oavlåtlig ström, begår han den ena gemenheten efter den andra. Under sina evinnerliga trakasserier mot

grannarna, sina fantastiska beräkningar av vad det och det vore värt om så och så skedde, under förstörelsen av allt omkring sig hamnar han i en surrealistisk värld som visar sig vara — tomheten. Då denna sanning sipprar in i hans av dryckenskap och liderlighet förmörkade hjärna, går han endast iförd nattrock ut i vinterkölden . . .

Turgenev

Den förste ryss som banade sig väg från nationell uppskattning till internationell berömmelse var Turgenev. Hans genombrottsbok hette *En jägares dagbok* (1852), det första ryska verk som trängde fram till Västeuropa och Amerika. Genom att mjukt och inträngande skildra det tungsinta ryska landskapet och de mångfaldiga typer — banala och säregna, gripande och avskyvärda — som befolkade det, öppnade Turgenev världens ögon för ett annat Ryssland än det snövriddernas och barbariets rike som dittills hade behärskat Rysslandsbilden. Och det var han som genom att i en rad romaner skildra den andliga jäsningen hos sin tids ryska ungdom klargjorde att det långt borta från de traditionella härdarna byggdes ett bål, vars flammor en dag kunde löpa genom stäppgräset och hota det brandfarliga hus som Västeuropa var.

Ivan Turgenev (1818—83) föddes i staden Orel i det centrala Ryssland, där hans far, överstelöjtnant Sergej Nikolajevitj av den gamla adelssläkten Turgenev, låg i garnison. Fadern uppgav snart sin militära karriär, och familjen bosatte sig på moderns egendom Spasskoje i närheten av Orel. Fadern var en stilig och charmerande man, modern liten, koppärrig och ful men arvinge till vidsträckta egendomar. Han tappade snabbt intresset för sin sex år äldre hustru och fördrev sitt korta liv med amorösa äventyr, vilket ledde till våldsamma scener i hemmet. Negligerad av sin far, tyranniserad av sin despotiska mor, som ödslade all sin otillfredsställda kärlek på barnen, särskilt älsklingssonen Ivan, växte denne upp i ett hus i strid med sig självt. Modern begärde ovillkorlig lydnad och sparade inte på kroppsstraff, varken när det gällde hennes ögonsten eller tjänstefolket eller hennes bönder. Hon gifte bort sina livegna efter eget gottfinnande, flyttade bort dem från familjen till av-

lägsna gårdar, lät dem ta värvning (tjänsten varade på den tiden tjugofem år) eller sände dem i särskilt grava fall till Sibirien. Pojken, som slöt sig till folket, fattade tidigt hat till livegenskapens förbannelser. Han försvarade ofta tjänstefolket mot moderns övergrepp. Han kunde inte uthärda böndernas skrik när de blev straffade, och redan som helt ung svor han vad han kallade sin "Hannibalsed", att han aldrig skulle bära hand på en underlydande utan göra sitt till för att livegenskapens skamfläck skulle bli borttvättad.

Från fadern fick han sin statur. Han växte upp till en rese, hög och skulderbred, men benen var liksom för korta och svaga att bära denna kropp. Huvudet, som många år hade en barnslig rondör, fick efter hand fint formade drag. Det tidigt grånade skägget gav honom en distingerad prägel. Hans röst kom dock aldrig över pubertetens osäkerhet. Den låg för högt, och när han blev ivrig eller upprörd slog den över i falsett, vilket hade en komisk effekt mot bakgrund av kroppsvolymen. Liksom rösten inte motsvarade den stora kroppen, så var det ett missförhållande mellan gestalt och karaktär. Han blev aldrig någon stark man. I förhållande till andra var han alltid den eftergivne. Det råder inget tvivel om att hans brist på manlighet, som kostade åtskilliga kvinnor i hans liv många tårar, berodde på hans dominerande mor, som knäckte hans karaktär.

Det var i Spasskojes väldiga park som Turgenev först upplevde naturen. Redan som barn kunde han sitta i timtal och betrakta en gren eller ett djur — än var det ett passivt uppgående i omgivningen, än en aktiv, omättlig nyfikenhet. Utan dessa dyrbara timmar hade han senare inte kunnat skapa sina minutiösa naturbeskrivningar. När han började gå på jakt vidgades horisonten. Under sina strövtåg lärde han känna det mellanryska landskapet, från parken trängde han in i skogarna, vandrade över markerna och ängarna, gick bort sig i de stora myrområdena. Det var dessa vandringar som gjorde honom till den oöverträffade naturskildraren i rysk litteratur. Han fortsatte hela livet att vara en passionerad jägare. När han under sin sista vistelse på Spasskoje, som han ärvde efter moderns död, sköt bom 1881, utbrast han bittert: "Nu är det visst på tiden att lägga sig och dö!"

Efter undervisning i hemmet sändes han till Moskva för

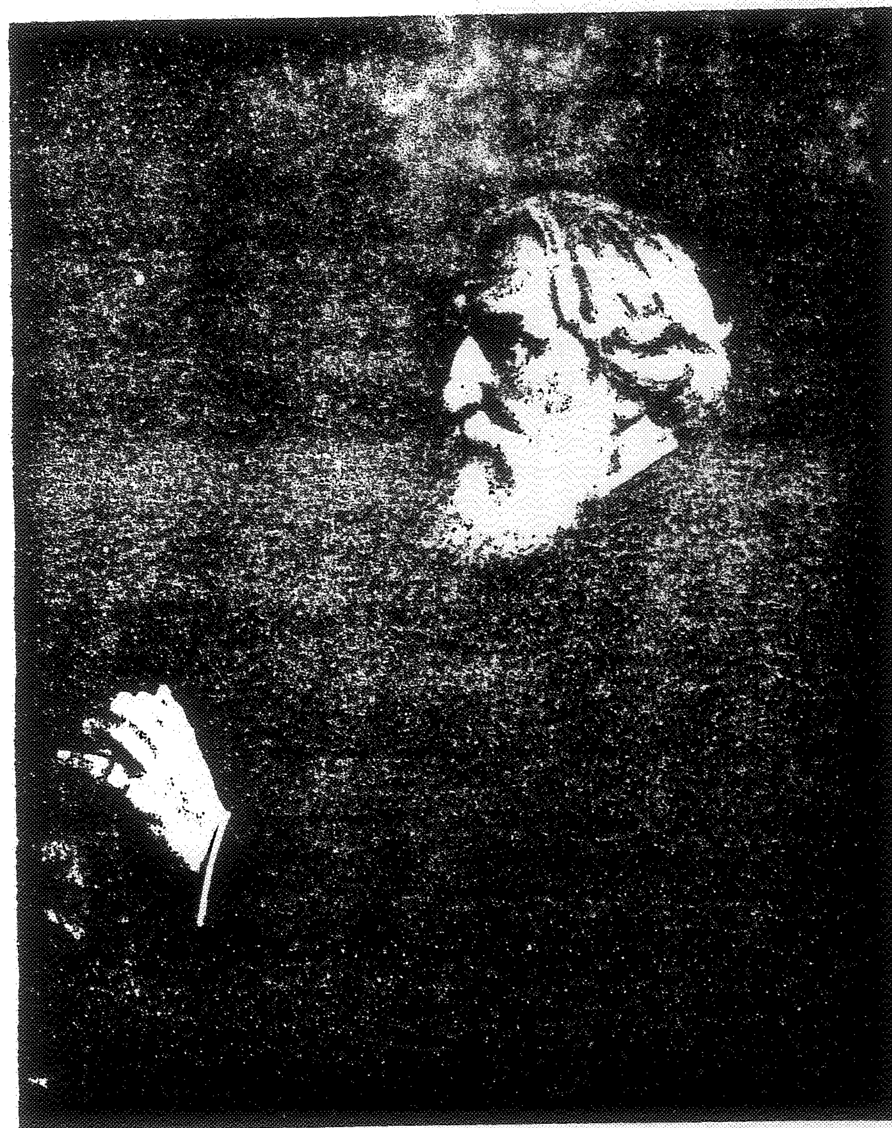
att gå i skola. Femton år gammal blev han inskriven vid universitetet men stannade bara en termin. Studierna fortsatte han i Sankt Petersburg, där han 1837 tog sin avgångsexamen i språk och litteratur.

Turgenev blev tidigt fångad av ordens magi. I berättelsen *Punin och Baburin* (1874) talar han om hur han som åttaåring stående på en tjänares axlar bröt sig in i moderns bokskåp och stal Cheraskovs Rossiad (VI: 400). Gömd i en avkrok av parken mässade tjänaren de tungt framskridande verserna för pojken, som kände sig som besatt av deras dova musik. Snart började han själv skriva vers, och som tjugoåring fick han sitt första verk tryckt. Under studietiden producerade han bloddrypande tragedier om kärlekens kval, människornas ondska och livets meningslöshet, elegier och poem på löpande band. Det är ingen förlust att endast föga av denna produktion är bevarad.

Efter att ha tagit sin examen begav sig Turgenev 1838 till Tyskland. Han uppgav för en tid skriverierna och fördjupade sig i stället i klassiska språk och — vilket var ännu bättre för en blivande författare — ägnade sig åt ett tämligen grundligt studium av livet. Den som bara känner den äldre Turgenev, den viljesvage och hypokondriske melankolikern, har svårt att känna igen honom i den nöjeslystne snobb som hoppade över skaklarna i Biedermeiertidens Berlin. Det var inte bara känslofulla vandringar dessa år utan också Wein, Weib und Gesang — både platoniska förälskelser och mera jordiska.

Mitt i denna ungdomligt överflödande livsutveckling drömde Turgenev om att skapa sig en universitetskarriär. Han hade blivit hegelian och tillägnade sig vad han senare kallade "den filosofiska rotvälskan". Han kom så långt som till att anmäla sig till den filosofiska doktorsgraden, en ledig lärostol vinkade, men han saknade Sitzfleisch och tro på filosofin och gav upp kort före målet.

I stället började han återigen skriva. Tillsammans med tron på filosofin hade också hans hänförelse för romantiken bleknat, och det mest karakteristiska i dessa års produktion är en mer eller mindre öppen polemik mot den romantiske hjälten. Versen var alltjämt hans uttrycksform, men det realistiska elementet slog nu starkare igenom, och hans bild av den detroniserade hjälten fick alltfler triviala detaljer.



Turgenev tillbringade större delen av sitt liv i utlandet, mest i Frankrike och Tyskland, där hans inflytande och popularitet var utomordentligt stora. Genom hans poetisk-realistiska skildringar fick västeuropéerna en inblick i vad som rörde sig i det ryska samhället och vilka ryssarna egentligen var. — Målning av V. G. Perov 1872. Moskva, Tretjakov-galleriet.

Kritiken med Belinskij i spetsen skrev vänligt om honom, men han var ännu bara en av de många som nu på 40-talet satiriserade över den typ som hade varit det föregående årtiondets ideal.

Turgenev kände sig för också i andra genrer, bl. a. som dramatiker, men inte heller här fann han sin rätta väg. Han kunde inte komma förbi mönstren. Då försökte han äntligen med prosan. Ämnet var alltjämt detsamma, avslöjandet av den romantiske hjältens ihålighet, men han gick längre och uppställde ett positivt ideal i den stora berättelsen *Andrej Kolossov* (1844), där han skildrade en robust och sund människa. Det var en föregångare till Bazarov i Fäder och söner, liksom skildringen av de dystra egocentrikerna föregrep Rudingestalten. Dessa försök gjorde honom känd, men de hade ingen genomslagskraft. Han blev modlös och böjde sig till och med för moderns önskan att han skulle gå i statstjänst. Han fick en underordnad befattning i inrikesministeriet, där han använde mesta tiden till att läsa romaner, när han inte helt enkelt uteblev. Genom att ta avsked i tid undgick han obehaget att bli avskedad.

Det var under dessa år — början av 40-talet, då Turgenev var något av ett lejon i det petersburgska sällskapslivet — han mötte den kvinna som skulle bli hans livs härskarinna och som, givetvis på ett annat sätt men ibland med lika snärjande band som moderns, skulle fånga och binda honom. Det var den spansk-franska sångerskan Mme Viardot, gift med chefen för den italienska operan i Paris. Första gången han hörde henne sjunga var en novemberafton 1843, och redan några dagar senare låg han bokstavligt talat för hennes fötter. Denna tillbedjande ställning skulle han inta de återstående fyrtio åren, tills han 1883 slöt sina ögon. Även om det fanns andra kvinnor i hans liv, återvände han alltid till Pauline Viardot. Han följde henne när han kunde, bodde i hennes närhet i Frankrike, byggde ett hus vid sidan av hennes i Baden-Baden, och då hon lämnade Tyskland 1871 lät han uppföra ett nytt hus i hennes trädgård i Bougival nära Paris. Huruvida han någonsin blev hennes älskare är hans levnadstecknare oeniga om. Det väsentliga är det faktum att hon kom att bestämma över hans liv. Bortsett från de enstaka tillfällen då han gjorde uppror mot den makt hon hade över honom, var han



Turgenev var faktiskt en passionerad jägare, vilket framgår av N. D. Dmitrijev-Orenburskijs porträtt från 1879. Men En jägares dagbok är inte någon jaktbok i egentlig mening. Berättaren uppträder visserligen som jägare, men jaktmotivet har bara till ändamål att sammanknyta de tjugofem skisserna till en tematisk helhet. Boken är en kärleksförklaring till den ryska naturen och den ryske bonden.

den mest tillbedjande, beundrande älskare historien känner. Men trots den rikedom den konstnärligt högt begåvade kvinnan gav honom hade förhållandet sina skuggsidor. Hon drog honom bort från Ryssland. För hennes skull var Turgenev så många år bosatt i utlandet att han blev en



När Nekrasov 1847 övertog den av Pusjkin grundade tidskriften Sovremennik gav han den en mycket välbehövlig vitamininjektion genom att till den knyta en rad av tidens bästa skribenter (se s. 403 f.). Redan i första häftet publicerade Turgenev en av berättelserna i En jägares dagbok. Han sitter här som nummer två fr. v. tillsammans med några av de övriga berömda medarbetarna: Gontjarov (t. v.), Tolstoj och Grigorovitj (stående), kritikern Druzjinin och Ostrovskij (t. h.). — Fotografi från 1856.

främling för sitt eget land. Förbindelsen gjorde honom till en av de stora ensamma. Om hans diktning vann eller förlorade på det, är omöjligt att räkna ut.

En jägares dagbok

Alla Turgenevs försök under åren 1842—46 tycktes visa att han bara var en medelmåttig talang utan särskild originalitet. Men då kom slumpen honom till hjälp. Han hade kommit in i kretsen kring Belinskij. Det var en skara unga radikala av skilda nyanser. Ett var de i alla fall eniga om.

nämligen att livegenskapen skulle upphävas. Då de inte kunde uppträda som politiker. försökte de göra propaganda för sina idéer genom litteraturen. Men de hade inget forum, och då lagen förbjöd utgivandet av nya tidskrifter, var den enda möjligheten att komma till tals att köpa en av de existerande. Det fanns en till salu, den av Pusjkin startade *Sovremennik*. Det berodde inte minst på Turgenev att köpet gick igenom, men det var typiskt för honom att han inte ville ha något med själva redaktionen att göra. Däremot lovade han att leverera bidrag. I den nya redaktionens första häfte (januari 1847) kom hans skiss *Chor och Kalinytj*, som skulle bli den första av berättelserna i *En jägares dagbok*. Själv tillmätte inte Turgenev denna skiss någon större betydelse, och redaktionssekreteraren Panajev visade inte heller någon större förståelse för den. Han placerade den längst bak i häftet och satte som överskrift "Ur en jägares anteckningar". Härav fick hela samlingen senare sitt namn.

Överskriften hade kanske valts med tanke på censuren. Den såg oskyldig ut och dolde det politiska sprängstoff som fanns i själva berättelsen. Nu märker vi knappt den politiska tendens som var inkapslad den. Men dåtidens läsare gjorde det. Här var bönderna skildrade inte bara som riktiga människor utan också som kloka och poetiska människor. De som man var van att uppfatta som komiska figurer eller som lortiga slavar, som kunde säljas som boskap, framställdes som värdiga och stolta samhällsbyggare (Chor) eller som poetiska gestalter med ett rikt själsliv (Kalinytj). Berättelsen gjorde succé, och succén uppmuntrade Turgenev att fortsätta med jägarhistorier. De kom i rask följd och blev 1852 utgivna i bokform. Turgenev hade äntligen funnit sitt ämne och sin stil.

Litteraturhistoriskt sett härstammar jägarhistorierna från den fysiologiska skissen (VIII: 495). Där hade berättaren skildrat typer i staden, avlagt besök i hyreskaserner och förnäma salonger. Turgenev ersätter dem med *jägaren*, som än vandrar genom skog och mark, än slår sig ner på grannens gods, än finner skydd i bondens lada. I stället för det tillfälliga mötet på restaurangen kommer det tillfälliga mötet med mjölnerskan eller de två gamla vid Hallonkällan, i stället för att beskriva hospitalet tittar han in till "den le-

vande reliken". Stadsskildringarna har avlösts av naturmålningar.

De tjugofem berättelser som ingår i den slutliga redaktionen (1880) är inte ordnade efter någon komposition utan binds bara samman av jägaren, som berättar vad han har sett eller hört. Några av dem närmar sig den klassiska novellen med utveckling av ett dramatiskt motiv, men i de flesta nöjer sig författaren med att skissera situationen, återge brottstycken av samtal, presentera personen som ofta bara skymtas. Hållningen är reserverad, och det antyds mycket mera än vad som sägs.

Det som först slog samtiden var den anklagelse mot livegenskapen som dolde sig i boken. Den blev snabbt sammanställd med Onkel Toms stuga (VIII: 378), som också utkom 1852. Men medan Turgenevs amerikanska kollega hade strukit under sin tendens med tjocka streck, har den hos honom så fullständigt smält in i den konstnärliga bilden att många senare har förnekat dess existens. Säkert med orätt. Det kan ha varit farhåga för censuren som föranledde Turgenev att i så hög grad dölja sitt ärende. Långt troligare var det dock Turgenevs säkra sinne för den konstnärliga måttan som dikterade hans behärskning.

Redan från och med debutnovellen skildrade han alltså bönderna som människor, olikartade, utpräglade personligheter, som genom sina levnadsvillkor ofta fick tragiskt gripande öden, t. ex. mjölnerskan, som måste avstå från sin kärlek därför att hennes husmor inte kunde undvara henne som kammarjungfru, eller den unge tjänaren, som måste ta värvning för att han hade spillt choklad på sin husbonde grevens älskarinnas klänning. Böndernas artistiska förmåga uppenbarades i *Sångarna,* som väckte förtjusning hos slavofilerna. De kunde dock inte förlåta författaren att han i sin sannfärdiga realism lät samma bönder, som hade gett uttryck åt sitt liv i sångens vemod och ysterhet, sluta sin sångarstrid med fylla och slagsmål. Det var dock sällan som Turgenev drog fram böndernas skuggsidor, långt hellre underströk han deras naturliga värdighet, slumrande talanger och levnadsvisdom. Han bidrog härigenom till att skapa myten om den ryske bonden, som kom att spela så stor roll inte bara för litteraturen utan också i den politiska debatten. Långt senare protesterade Tjechov i Bönderna (1897),



Som på en fixeringsbild skymtar man längst t. v. mellan björkarna "jägaren", som ofrivilligt blir vittne till en allt annat än idyllisk tête-à-tête i skogen. Den förälskade unga bondflickan sitter med en bukett vildblommor i knät, ämnad för den snobbige ynglingen, en kammartjänare på väg till Petersburg som hon har givit "allt". Han spelar pascha, lägger sig i gräset och leker med en monokel utan att bry sig om vare sig flicka eller blommor. Hennes förtvivlan och hans brutalitet gör ett djupt intryck på jägaren — och på den som läser denna gripande berättelse ur En jägares dagbok. — Stick efter teckning av N. D. Dmitrijev-Orenburskij 1864. Moskva. Ryska litteraturinstitutets museum.

Bunin i Byn (1910) och Gorkij i Det ryska bondeståndet (1923) mot hans poetiska framställning av bönderna.

Mot bakgrunden av de sympatiskt skildrade bönderna framträdde Turgenevs porträtt av sina jämlikar i gräll belysning. Godsägarna skildras som brutala, vulgära och tanklösa. När man ser de tragedier som dessa okultiverade parasiter åstadkom, måste man ovillkorligen fråga sig med

vilken moralisk rätt de utövade oinskränkt makt över sina underlydande.

Även om En jägares dagbok för längesen har förlorat sin politiska appell, har den bevarat sin makt över läsaren. Det beror först och främst på författarens förmåga att återge landskapet. På samma gång exakt och med lyrisk gripenhet målar han bilder i akvarellfärger från marker och hedar, molnens flykt över den vida himlen, skymningens fall över den tysta skogen. Allt är sett, hört, luktat och känt av ett mottagligt sinne men samtidigt valt så att det framsuggererar en stämning. Det välvårdade, ibland något för utarbetade språket, som ofta strömmar i musikaliska sekvenser, bär fram den anslagna stämningen. Ofta inträder en korrespondens mellan naturbilden och människornas sinnesstämning, som i *Mötet,* där den förälskade unga flickans glada förväntan speglas i solljuset mellan skogens stammar, medan hennes besvikelse när hennes älskare har förskjutit henne får resonans i höstdagens dalande mot aftonkylan. Det var denna konkreta och stämningsburna konst som gjorde Turgenev till den beundrade förebilden för så många naturalister i Västeuropa och Amerika.

Självuppgörelsens och generationskonfliktens stora romaner

En jägares dagbok slapp igenom tack vare ett förbiseende från censorns sida, men då Turgenev trots förbud lät trycka en nekrolog över Gogol, drabbades han av Nikolaus I:s vrede. Han fick husarrest på Spasskoje ett och ett halvt år. Först 1856 kunde han åter resa utomlands. Han hade då skrivit sin första roman, *Rudin* (1855). Den följdes av *Ett adelsbo, Dagen före, Fäder och söner, Rök* och slutligen *Obruten mark.* Tillsammans tecknar de utvecklingen av den ryska intelligentian eller vad han själv kallar det kulturbärande skiktet från ca 1840 till en bit in på 70-talet. Enligt hans mening var det detta skikt som framom någon annan klass skulle föra Ryssland vidare, styra landet mellan reaktionens Skylla och revolutionens Karybdis. Han blev dess krönikör. Var han själv stod fanns det inget tvivel om. Han menade att Ryssland skulle lära av Västeuropa genom reformer och inte genom omstörtningar. Han var övertygad occidentalist.

Med handen på tidens puls var han åtskilliga gånger den förste som kom att uppmärksamma ett nytt fenomen, ja det hände att han föregrep typer som delvis tog form efter den bild han hade skapat. Det har vi samtidens ord på. I denna lyhördhet kan Turgenev kanske närmast jämföras med Ibsen. Han skiljer sig från Tolstoj och Dostojevskij i sitt intresse för aktualiteterna, som ingår i de ideologiska diskussioner som fyller många sidor i hans romaner. Visst har de båda nämnda diktarna skrivit om aktuella problem, men deras intresse låg långt mera på de eviga frågornas plan. Det är en väsentlig orsak till att dessa båda är mer levande i dag än Turgenev. Men det betyder inte att hans romankonst har dött med hans problem eller att den bara är ett historiskt fenomen.

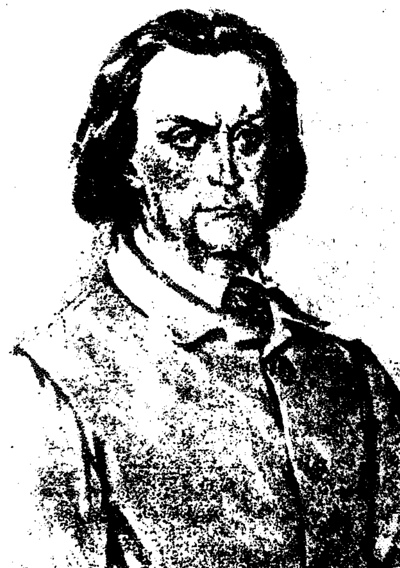
Rudin, huvudfiguren i romanen med samma namn, fortsätter en litterär tradition. Denna typ, den överflödiga människan, hade redan skisserats av Gribojedov (VII: 435) och ytterligare utvecklats av Pusjkin i Eugen Onegin (VII: 443) och Lermontov i Vår tids hjälte (VIII: 470). I en av sina jägarhistorier, *Hamlet från Sjtjigrov-häradet,* hade Turgenev själv berättat om den unge mannen, som hade studerat Hegel i Tyskland och kommit hem med höga ideal, som led skeppsbrott i den primitiva miljö där han var tvungen att leva. I *Rudin* underkastas typen en ingående analys. Rudin, som dominerar romanen — de övriga personerna grupperar sig kring honom som planeter kring en sol — studerar i Moskva och Tyskland och blir en renodlad produkt av den romantiska idealismen. Hans älsklingsord är frihet, skönhet och offer. Om dem håller han många vackra tal. Men det stannar vid talen. Han är helt ur stånd att vidta några mått och steg för att realisera sina ideal. Han berusar sig med ord men viker alltid undan för handling. Han dyker upp på ett gods hos en rik dam, i vars salonger han är en prydnad. Nu händer det sig så otursamt att hennes dotter, en helgjuten flicka som önskar fästa sig vid en man av format, råkar ta honom på orden. Hon är villig att gå ut i striden med honom. Men han vågar inte ta konsekvenserna; också kärleken är för honom blott en ström av stora ord. Han måste lämna godset, och hans liv blir ett allt ynkligare kringflackande, tills han faller, heroiskt poserande, på en barrikad i revolutionens Paris 1848.

Romanen var inte bara en dom över 40-talets idealister — Bakunin hade tjänat som modell — utan också en självuppgörelse. Förutom Bakunin hade Turgenev lagt in åtskilliga av sina egna svagheter i Rudins karaktär.

I *Ett adelsbo* (1859), som av många anses som Turgenevs vackraste verk, vänder en godsägare hem från Paris, där hans hustru har övergivit honom. Som ett sårat djur gömmer han sig på sin gård. Hans liv tycks vara förbi. Gripen av slavofilernas förkunnelse om den gammalryska patriarkalismen beslutar han att viga sitt liv åt arbetet för sina bönder. Men hans känsloliv flammar åter upp då han möter den unga flickan Lisa, som besvarar hans kärlek. Då en tidningsnotis meddelar att hans hustru är död tycks vägen stå öppen för dem. Men den nya lyckan slås i kras då det visar sig att meddelandet var falskt och hans fru återvänder efter sitt Parisäventyr. Lisa går i kloster, förkrossad över att ha fallit för en syndig lidelse. Han överlåter sitt gods till hustrun och framlever sin sista tid, tom och utbränd, på en mindre gård. Landsortsmiljön är tecknad med förstående sympati och sakkunskap, och Turgenevs eminenta förmåga att skapa atmosfär kring sina personer har här nått mästerskapet. Fastän förankrad i sin tid är denna roman om det onda ödet — ett motiv som mer och mer absorberar diktaren — egentligen tidlös; den har också motstått tiden bättre än flera av de andra romanerna.

I tövädret efter Krimkriget (1853—56) ställdes frågan: "Får också vi — dvs. Ryssland — en gång män som har förmågan att leda oss?" Den ställde också Turgenev i *Dagen före* (1860), som skildrade den andliga oro som hade gripit så stora delar av det ryska samhället. Men hans svar var tills vidare nekande. Hjältarna i denna roman är antingen av för obetydligt format eller svaga skönandar. Bokens enda karl är en utlänning, bulgaren Insarov, som förenar målmedvetenhet med primitiv styrka. Det är också honom som romanens hjältinna Elena väljer att följa. Trots ypperliga scener och fina karaktärsstudier var denna roman för arrangerad, Insarov för kategorisk och Elena för extatisk för att kunna övertyga.

Den radikalisering av ungdomen, som hade ägt rum på 50-talet och som i sin snabbhet kan jämföras med den vi själva har bevittnat de senaste åren, hade lett till en mot-



Bazarov, huvudpersonen i Fäder och söner, litteraturens förste nihilist som gör uppror mot alla auktoriteter, förnekar konst och poesi och endast böjer sig för "tingens inre logik". — "Porträtt" av P. Boklevskij på 1870-talet. Moskva, Statliga litteraturmuseet.

sättning mellan generationerna. Turgenev upplevde det personligen. I kretsen kring tidskriften Sovremennik, där han kände sig hemma och där hans romaner publicerades, hade initiativet från 40-talets män gått över till yngre krafter, som inte bara hade andra ideal utan också anslog en annan ton. De äldre var nog engagerade i den politiska kampen, men de gick in för reformer, inte för revolution. De var liberala. De unga, som kallade sig radikala eller demokrater, fann de äldre svaga och hållningslösa, bortklemade och ynkliga, medan de äldre fann de unga grova, tölpiga och fräcka. Motsättningarna ledde till våldsamma diskussioner där det inte sparades på personliga angrepp, som också drabbade den ömtålige Turgenev. Han bröt med kretsen, vilket dock inte hindrade att han kort därefter med beundransvärd objektivitet porträtterade den nya generationen i *Fäder och söner* (1862), en av världslitteraturens mest välvalda romantitlar. Han gav också namn åt den nya typen: nihilisten.

De ungas representant i romanen är Bazarov, son till en avdankad regementsläkare, sonson till en klockare — alltså från det befolkningsskikt som nu övertog ledningen efter

adelssönerna. Han har måst fullfölja sina medicinska studier på egen hand. Hans yttre apparition är plebejisk. medvetet ovårdad. Av naturen är han hård, och ansträngningarna att genomföra studierna har inte gjort honom mildare. I umgänget med andra är han vass, ja provocerande. Han är självsäker, stolt över sitt yrke och tillber vetenskapen. Till sin övertygelse är han materialist av vulgäraste slag. Konsten är för honom ett slutet område. En duglig kemiker är tjugo gånger mera värd än en stor diktare. Han när en ingrodd misstro till adelns billiga liberalism och dess snarare från litteraturen än från livet hämtade kärlek till bönderna, som han inte heller har höga tankar om. Han är realist och väntar endast otåligt på den dag han kan gå från ord till handling, dvs. till revolution.

Turgenev, som gärna ställer upp sina personer som kontraster till varandra, låter Bazarov stöta samman med fäderna, representerade av bröderna Kirsanov, den aristokratiske, skeptiske Pavel och den veke, vänlige Nikolaj. Ljus och skugga fördelas lika mellan de båda parterna, och det skulle vara absurt att tala om rätt och orätt i denna lagbundna generationskamp. Även här låter Turgenev ett ont öde ingripa. Bazarov förälskar sig i en kvinna som i det avgörande ögonblicket stöter honom ifrån sig. Det knäcker den självsäkre och starke mannen, och en blodförgiftning får ett lätt spel med honom.

Romanen utmärker sig genom sin säkra komposition och sin insiktsfulla skildring av kärleksförhållandet mellan den glupske Bazarov och fina damen. Dödsscenen fick en så kyligt värderande fackman som Tjechov — själv både läkare och konstnär — att böja sig djupt för mästaren.

Fäder och söner gav upphov till en av de häftigaste litterära fejder Ryssland har upplevt. Den objektivitet varmed hjälten var skildrad framkallade alla möjliga tolkningar. Var det ett angrepp på eller en apoteos av de unga? Man kastade sig över Turgenev från alla håll. I synnerhet for hans gamla stridskamrater från Sovremennik häftigt fram med honom, och även om några av nihilisterna accepterade Bazarov som en av sina egna, ansåg flertalet att Turgenev hade fallit ungdomen i ryggen. Han hade inte kurage att motstå stormen, skuddade fosterlandets stoft av sina fötter och bosatte sig nu på allvar i utlandet.

Sin bitterhet gav han luft i romanen *Rök* (1867), vars titel angav att de politiska striderna och ideologiska meningsskiljaktigheterna i hemlandet inte var något annat än — rök. Hans språkrör, Litvinov, rör sig bland aristokrater, vilkas barbari och reaktionära sinnelag under den tunna fernissan han genomskådar, och revolutionärer av alla nyanser, som han avslöjar som frasmakare. Själv intar han, i likhet med Turgenev själv, den skeptiske iakttagarens roll. Också denna bok väckte en storm av indignation. De ryska läsarna önskade inte ett tvivlets utan ett trons evangelium.

Mottagandet inbjöd inte till att fortsätta som tidens krönikör, och det skulle också gå tio år innan Turgenev skrev ännu en, och nu sin sista, samhällsroman, *Obruten mark* (1877). Inspirationen hämtade han från narodnik- eller populiströrelsen, som 1874 sände tusentals unga ut på landet för att väcka bondemassorna till att genomföra "den ryska socialismen", som byggde på den urgamla bygemenskapen (miren). Även om beskrivningen av experimentets fiasko och analysen av orsakerna till de unga utopisternas ömkliga misslyckande är historiskt korrekt, röjde skildringen att Turgenev hade förlorat sin kontakt med Ryssland. Romanen är den svagaste i raden, men den förstående hållning Turgenev hade intagit gentemot narodnikernas offervilja och heroism återgav honom det unga Rysslands sympati.

Trots sitt engagemang i dagens problem, sin skönhetsdyrkan, som gång på gång kastar sitt ljus över hans prosa, sin betagenhet i kvinnan och kärleken, som i honom fick sin passionerade skildrare, hade Turgenev innerst inne en djup förnimmelse av alltings förgängelse. Få har som han känt naturens likgiltighet gentemot människan och fåfängligheten i all hennes ävlan. Denna vetskap uppenbarade han i sina sista skisser, *Senilia* (1881). Men den går också som en underström genom romanerna. De är nästan alla uppbyggda kring en kärlekshistoria, alltid olycklig, ofta därför att kvinnan väntar mera av mannen än han kan leva upp till. Hans män är grubblande, handlingssvaga Hamlettyper, kvinnorna däremot helgjutna, lidelsefulla och idealistiska, redo att gå genom eld och vatten för den de älskar. Denna vackra kvinnotyp har nog gett Västern en något idealiserad

föreställning om den ryska kvinnan, liksom verkligheten har dementerat att alla ryska män skulle vara en Hamlet. Men konstellationen den rena, starka flickan och den skröplige mannen skulle efterbildas i västeuropeisk litteratur, inte minst i Norden. Vad som hade varit uttryck för Turgenevs egen svaghet blev en litterär moderörelse. Till den ensidiga uppfattningen av den ryska kvinnan som en hjältinna fogade Turgenev själv ett korrektiv. Vid sidan av de rena och starka kvinnorna skildrar han lika ofta den demoniska kvinnan. Åtskilliga gånger berättade han historien om mannen som sviker sin unga älskade för den mera erfarna onda kvinnan, så i miniromanen *Vårflöden* (1871).

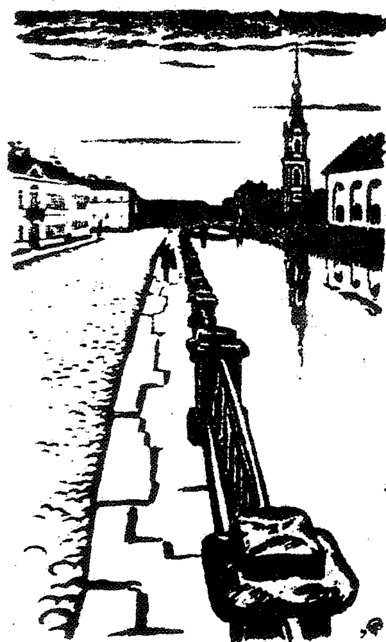
Trots att Turgenev anade drifternas anarkistiska makt och stirrade in i tomhetens förstenade ansikte, blev hans konst aldrig ett nödrop. Desperationen förvandlade han till vemod, och rösterna från källaren vägrade han att lyssna till. Det var både hans styrka och hans begränsning. Hans ideal var det behärskade, harmoniska, kultiverade, sådant det framträder i hans språk, som aldrig brukar de gälla orden utan flyter i en lugn ström som en flod när den närmar sig havet. Därför gör han inte heller några djupgrävningar i sina personers psykologi utan föredrar att skildra karaktärernas samspel, den atmosfär, de stämningar som uppstår då människor möts. Här finns något som på oss verkar gammalmodigt, men innanför sina självdragna gränser rörde han sig med virtuos säkerhet. Han har också, av amerikanen Henry James, kallats en "författarnas författare". Inte bara i Norden utan också ute i Europa — i Frankrike, där Flaubert, Maupassant, bröderna Goncourt var hans personliga vänner, i England, där han 1877 blev hedersdoktor vid Oxfords universitet — blev romanernas välbalanserade komposition, berättelsernas lyriska prosa och de stämningsmättade naturskildringarna ett mönster. Till och med en så modern författare som Hemingway gick i hans skola. I Ryssland når hans inflytande över Tjechov och Bunin ända fram till 1960-talets nyklassiska prosa.

Dostojevskij — en konstnär med ett budskap

Under sin livstid var Turgenev ofta ett stridens tecken. Nu har svallvågorna efter hans verk för länge sen lagt sig.

De läses inte längre i första hand för de frågor han ställde utan för den konstnärliga myndighet med vilken han behärskar sitt kosmos. Annorlunda med Dostojevskij. De problem han väckte hade långt mer oroande och farliga dimensioner. Medan Turgenev gav svar som förvisso i sin skepticism och resignation inte var särskilt uppmuntrande, utvecklade Dostojevskij en dialektik där hans *contra* ofta verkade starkare än hans *pro*, och svaret blev en paradox eller en visshet som bottnade i en mystisk, i sista hand obeskrivbar upplevelse. Den värld han frammanade var ett kaos, både i den enskilda själen och i samhället dominerad av krafter vilkas natur han var en av de första att inse. Även om Dostojevskij varken var fackpsykolog eller byggde upp ett sammanhängande filosofiskt system, har han i högre grad än de allra flesta utvidgat vår självkännedom och kastat ljus över den mänskliga situationen. Hans intuition visade honom vad hans samtids ideologiska rörelser skulle leda till. Därför har hans betydelse också växt med tiden, och medan dåtidens författare — både inom och utom Ryssland — trots allt i någon mån har sjunkit undan, tränger han sig fortfarande på och ställer pinsamma frågor både till välfärdsdemokrater och utopister av alla nyanser.

Hans samtida värderade honom inte så högt. Han stod i skuggan av Turgenev och Tolstoj. Senare generationer, som har sett psykoanalysen bejaka hans människouppfattning och upplevt bekräftelsen på hans politiska visioner i nazismen och stalinismen, har större förutsättningar att tillerkänna honom hans rätta plats. Också konstnären Dostojevskij kan vi bättre värdera. En lång tid påstods det, bl. a. av Brandes, att han inte var i stånd att behärska sitt väldiga stoff, att han "genomgående var alltför vidlyftig". Ett närmare studium av hans anteckningsböcker har dementerat påståendet att han "lät trycka alla sina skrifter som de flöt ur hans penna, utan någon som helst genomarbetning" (Brandes). Analysen av verkens komposition, stileffekter osv. har klargjort att han faktiskt ytterst medvetet stöpte sina romaner i deras speciella form. De moderna Dostojevskijforskarna har kanske gått för långt i sitt framhävande av konstnären. I sin iver att presentera denne förbiser de att han — man vågar nästan inte säga det — hade ett budskap. Det är väl först och främst därför som en Malraux, en Ca-



Gryningstimmarnas silvervita ljus, husraderna längs kanalerna i det inre Sankt Petersburg, tornens slanka silhuetter som speglar sig i det blanka vattnet, hela den poetiska drömstämning som Dostojevskij har skildrat i sin vackra kärlekshistoria Vita nätter, återges i denna tuschteckning av M. V. Dobusjinskij från 1922.

mus, en Faulkner inte kan skaka honom av sig och unga människor både i Sovjet och i Västern känner att deras värld har blivit en annan sedan de läst honom.

Barndom och ungdom

Fjodor Dostojevskij (1821—81) var son till en läkare vid fattigsjukhuset i Moskva. Han hade en äldre bror Michail och sex yngre syskon. Sjukhuset med dess kuschade patienter gav en trist inramning till hemmet, som dominerades av fadern. Han hade ett svårt lynne vars skiftande stämningar, från hetsig brutalitet till snyftande sentimentalitet, ohämmat gick ut över hustru och barn. Fadern var dessutom sjukligt snål, bl. a. därför att han önskade komma in i dåtidens enda verkligt respekterade klass, godsägarklassen. Han lyckades förvärva ett par utsugna byar söder om Moskva med sammanlagt ett par hundra "själar". Då hans hustru dog 1837 vid endast fyrtio års ålder, utsliten av

barnsbörder och hans ständiga scener, drog han sig tillbaka till sitt gods och gick snart under. Han drack, våldtog godsets kvinnor och plågade sina bönder. 1839 slog de ihjäl honom. Saken blev nedtystad, men de torde haft goda grunder att göra sig av med sin tygellöse herre. Vi vet inte om faderns död var en chock eller en befrielse för Dostojevskij. Han talade sällan om honom, ja bad rent ut att hans namn inte skulle nämnas. Den gamle vällustingen Karamazov i hans sista roman har säkert åtskilliga av faderns drag.

Dostojevskij bodde större delen av sin barndom i Moskva. Ett par sommarlov tillbragte han på gården, men det verkar inte som om naturen hade gjort djupare intryck på honom. I motsats till Turgenev och Tolstoj, som var dess oförlikneliga skildrare, förblev han alltid ett stadsbarn, och de rader är lätt räknade där han fördjupar sig i en landskapsbeskrivning. I gengäld blev staden hans värld. Hyreskasernernas fattigdom och råhet, kökstrappornas stank av kål och sopor, gatornas tröstlöshet en het julidag, källarserveringarnas ölskvättar och fylleförtroenden, den unga människans ensamhet i myllret blev hans speciella domäner. Han kände sig mera i förbund med sin tid än sina stora kolleger, som för honom representerade en period i rysk litteratur som höll på att närma sig sin avslutning. De tillhörde adelstraditionen, han de mer eller mindre proletariserade massorna i storstaden.

Till barndomens ljusa inslag hörde läsning. Han lärde sig stava efter bibliska historien, och det är ett varsel om hans egen diktning att den berättelse som gjorde starkast intryck på honom var Jobs bok. Det blev inte heller utan betydelse för hans senare produktion att hans invigning i romanen skedde med dåtidens rysare, Ann Radcliffes "gotiska" berättelser (VI: 61 f).

Först vid tolv års ålder kom Dostojevskij i riktig skola. Han hade redan då svårt att få kontakt med andra och levde hellre med böckerna än med kamraterna. Vid knappa femton år visste han att han ville bli författare. I sin läsning hade han nu nått fram till romantikerna och de samtidsförfattare som betecknar övergången från romantik till realism: Balzac, George Sand, Hugo, Pusjkin och Gogol. Senare tillkom bl. a. Dickens.

Hemmet upplöstes efter moderns död, och de två äldsta

sönerna sändes till ingenjörsskolan i Sankt Petersburg. Skolan var en militär institution, och då staten bekostade utbildningen var det ett billigt sätt för den närige fadern att bli kvitt sönerna. Deras skriverier — också Michail diktade — betraktade han som trams. Pojkarna vistades tre år i detta internat. På kvällen gömde sig Fjodor i en av sovsalarnas nischer, där han läste eller skrev till långt in på natten. Nu var det dramat som lockade honom. Hans förebilder var Schiller och Pusjkin. En tid slöt han sig i svärmisk vänskap till en äldre kamrat, Sjidlovskij, som genomlevde en Sturm und Drang-period och invigde Fjodor i sina våldsamma känslor. Han, Fjodor och Michail berusade sig med drömmar om en lysande litterär framtid. De talade på Schillervis, drömde på Schillervis. Senare talade Dostojevskij med mera gyckel än nostalgi om denna Schillerhänförelse. 1841 blev han fänrik och fick lov att logera ute på stan, även om det ännu var två år kvar till slutexamen, som han med medelmåttigt resultat avlade 1843. Han fick plats på ett ritkontor men slutade följande år. Han ville skriva.

Förstudier

De följande åren var en kamp för att slå igenom. Dostojevskij hade huvudet fullt av idéer, men oftast stannade det vid utkast till grandiosa planer eller vid dagdrömmar. Än låtsades han att han var Perikles, än Marius, än en kristen på Neros tid. I Petersburgs vita sommarnätter, då ljuset ligger spöklikt över husraderna och broarnas svarta spetsmönster avtecknar sig mot den bleka himlen, vandrade han runt — denna stad som han senare kallade "den mest fantastiska och med den mest fantastiska historien av alla världens städer". Han följde efter ensamma figurer på gatorna och diktade sig in i deras liv. Denna fabulerande drömmare, som blev en genomgående gestalt i hans ungdomsdiktning — i *Vita nätter* och *Ett svagt hjärta* — gjorde han senare till föremål för drift. På det hela taget var mycket i hans livsinställning betingat av en uppgörelse med ungdomsåren. De hade inspirerats av falska ideal, som bar skulden till att nästa generation gick mot avgrunden. Så fick också han ett "fäder och söner"-komplex.

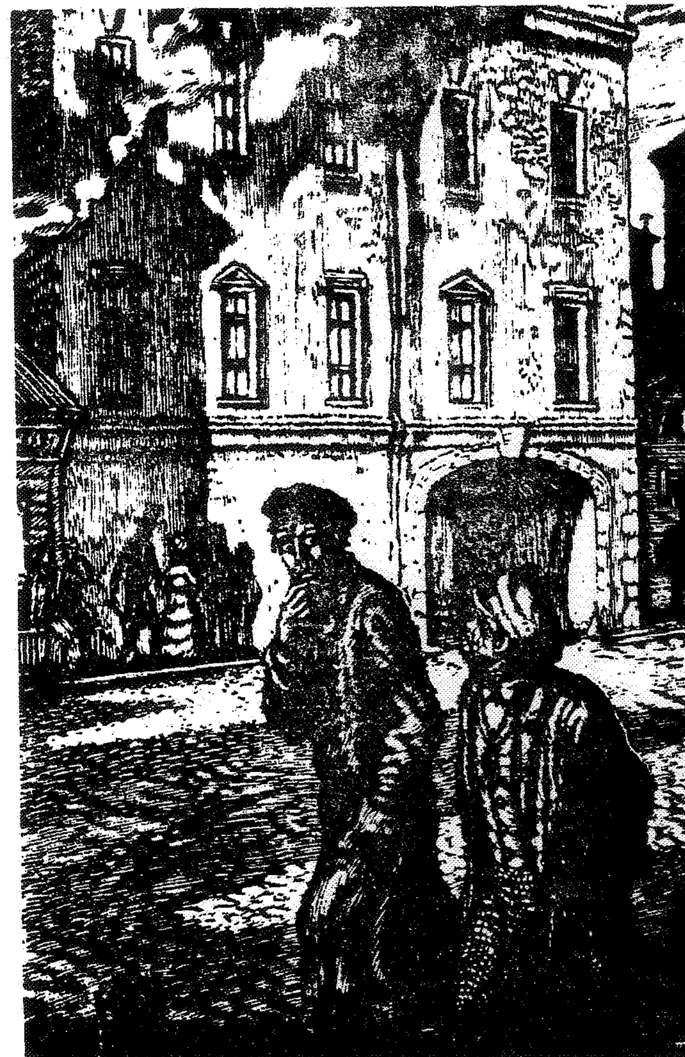
Han arbetade på sin första roman, *Arma människor*, skrev om den gång på gång och trodde varje gång att han hade presterat ett mästerverk. Till sist lyckades han, och en majdag 1845 läste han den för en av sina tidigare officerskamrater, Grigorovitj (VIII: 497). Denne blev förtjust och tog samma kväll manuskriptet med sig till Nekrasov. De två unga litteraterna läste växelvis högt för varandra. Då de hade läst den sista sidan satt de båda med tårar i ögonen, gripna av medkänsla med de trista öden den unge diktaren hade återgett. Fastän den korta Petersburgsnatten höll på att bli morgon måste de bort till Dostojevskij och lyckönska honom. De väckte honom, omfamnade honom och talade om för honom att han var ett geni. Nekrasov lovade att han genast skulle vidarebefordra berättelsen till Belinskij, som redan nästa förmiddag mottog manuskriptet, ledsagat av kommentaren att en ny Gogol hade framträtt. Belinskij ryckte skeptiskt på axlarna men blev helt fängslad när han började läsa och begärde att få träffa författaren. Det kostade Nekrasov mycken övertalning att få den blyge Dostojevskij att möta den fruktade kritikern. Men Belinskijs överströmmande lovtal och vänlighet övervann hans skygghet, och när Dostojevskij begav sig hem den natten gick han som i ett rus. Han skrev senare att det var ett av de lyckligaste ögonblicken i hans liv.

Det uppseende Arma människor väckte kan vi idag knappast förstå. Det är en sentimental berättelse om en gammal fattig kontorist och hans kärlek till en ung flicka, som nöden tvingar att gifta sig med en vivör. Motiven har skakats ur Gogols Kappan (VIII: 481) — kärleken till kappan humaniserar Dostojevskij till stackarens kärlek till den unga flickan — men berättelsen är märkligt ålderdomlig i stilen och formad som en brevroman, vilket var en för länge sen förbrukad genre. Det som grep tidens läsare var den sociala medkänslan. Personerna är renhjärtade, och i deras lidanden finns det en skönhet som lyser igenom armodet. Kretsen kring Belinskij hoppades att de hade fått en medkämpe i sin politiska kamp. Men det visade sig snart att de hade tagit miste. Dostojevskij hade en annan syn på konstens uppgift, och han stöttes bort av Belinskijs allt ilsknare angrepp på kristendomen.

Ungdomsverk

Att Dostojevskijs väg var en annan än den revolutionära intelligentians visade redan hans nästa berättelse, *Dubbelgångaren* (1846). Åter gäller det tidens litterära favoritfigur, den förtryckte tjänstemannen, men i stället för att använda honom som illustration av olidliga sociala förhållanden fördjupade sig den unge diktaren i en psykologisk, ja psykiatrisk redogörelse för hur den kuvade glider in i sinnessjukdomen. Skildringen balanserar på gränsen mellan det verkliga och det fantastiska: hjältens personlighet splittras, så att hans dubbelgångare representerar hans önskedrömmar, de egenskaper som behövs för att komma sig upp och som han samtidigt föraktar. Historien berättas såsom sedd med den sinnessjukes ögon, vilket förvirrade läsarna. Själv var författaren medveten om att han hade skapat ett verk som var långt mera betydande än debutboken, och dubbelgångarmotivet blev stående i hans diktning. Sista gången han tillgrep det var i Bröderna Karamazov, där Ivan inte bara karikeras av sin halvbror Smerdjakov utan dubbleras med en djävul, när hans personlighet går upplösningen till mötes.

Belinskij tog väl emot denna berättelse, men då förhållandet svalnade blev hans beröm alltmer förbehållsamt. Det var inte den enda besvikelse Dostojevskij utsattes för. Succén hade stigit honom åt huvudet. Han hade lapat i sig lovtalen och upprepade för vem som ville höra vad man hade sagt om honom. Breven från denna tid är en ganska pinsam läsning. De litterära salongerna hade öppnats för honom, han blev firad, men det dröjde inte länge innan man upptäckte att "geniet" var en tafatt ung man, som snubblade över sina egna ben och svimmade när en ung dam presenterades för honom. Enligt de blygas sed var han stum men talade utan hejd när han äntligen hade kommit i gång. Därtill var han irriterande självupptagen. Man blev snabbt trött på honom och började betrakta honom som en narr. I synnerhet var den själv så salongsfähige Turgenev obarmhärtig i sitt gyckel. Därmed lades grunden till en livslång fiendskap. På Turgenevs niddikter tog Dostojevskij många år senare en grym hämnd, då han i Onda andar porträtterade Turgenev i den fåfänge, feminine författaren Karmazinov.



Dubbelgångarmotivet, bekant från Hoffmann och Gogol, blir hos Dostojevskij ett rent patologiskt fenomen. Hjälten Goljadkin och hans namne, båda anställda på samma regeringskansli i Petersburg, ses här på hemväg, den ene förfärad, den andre triumferande. I nästa ögonblick skiftar de roller. — Anonym illustration.

Dostojevskij återvände till sin drömmande tillvaro. Hans hälsa undergrävdes av besvikelsen och den ständiga kampen mot fattigdomen, som förresten ofta var självförvållad, då han redan spenderade mycket betydande summor på spel. Den sjukdom som senare blev diagnostiserad som epilepsi hade redan framträtt. En osäker tradition vill göra gällande att han fick sitt första anfall vid underrättelsen om faderns våldsamma död. Gång på gång skulle sjukdomen slå pennan ur hans hand, men den skänkte honom också underbara upplevelser, då han sekunderna innan anfallen satte in erfor en salighet och harmoni över allt förstånd. Paradoxalt nog blev detta av sjukdomen betingade salighetstillstånd slutmålet för hans religion.

Ändå skrev han rastlöst, jagad av kreditorer och förläggare. Hans försök med en romantisk roman, *Värdinnan* (1847), måste betecknas som förfelat. Långt bättre lyckades hans psykologiska djupborrningar, ofta i det rent patologiska. I *Herr Prochartjin* (1846) diktade han sig in i gnidarens liv och död, i *Den ärlige tjuven* (1848) i tjuvens, i *Njetotjka Nezvanova* (1849) och *En liten hjälte* (1849, utg. 1857) röjde han insikt i barns tankevärld och tidiga sexualitet. Känsligt poetisk, musikalisk i sitt anslag och full av skälmeri i skildringen av en ung flicka är *Vita nätter* (1848). I sin berättelse om hur den fördrömde unge älskaren arbetar ivrigare för sin rivals sak än sin egen föregriper den ett senare vanligt motiv. Hur famlande dessa förstlingsverk än är — de är ännu fyllda av *Lesefrüchte* — så leder förvånande många linjer från dem till den mogna produktionen.

Katastrofen och "döda huset"

Efter att ha lämnat gruppen kring Belinskij slöt sig Dostojevskij till Petrasjevskijs krets. Fastän han fann de radikalas ateism frånstötande bekände han sig alltjämt till frihetsidealen. Petrasjevskij var fängslad av de franska utopisterna, framför allt Fourier. I sin bostad samlade han varje fredag en skara ungdomar. De dryftade framtidssamhället, politiska reformer, litterära spörsmål. Mycket var omoget och naivt, och de flesta intresserade sig mera för ett kommande paradis än för rent praktiska åtgärder. Därför utkristalliserades en mindre grupp som önskade en mera direkt aktion, bl. a. genom spridning av illegala skrifter. I spetsen för denna mera handfasta skara stod den överlägsne Spesjnov, en av Marx' första ryska lärjungar. Han tycks ha haft ett demoniskt inflytande på Dostojevskij, som senare använde honom som modell till Stavrogingestalten i Onda andar. Han fick Dostojevskij över i sin grupp. Snart innästlade sig angivare i Petrasjevskij-gruppen, som underrättade polisen att den unge författaren hade läst upp Belinskijs förbjudna brev till Gogol (VIII: 489).

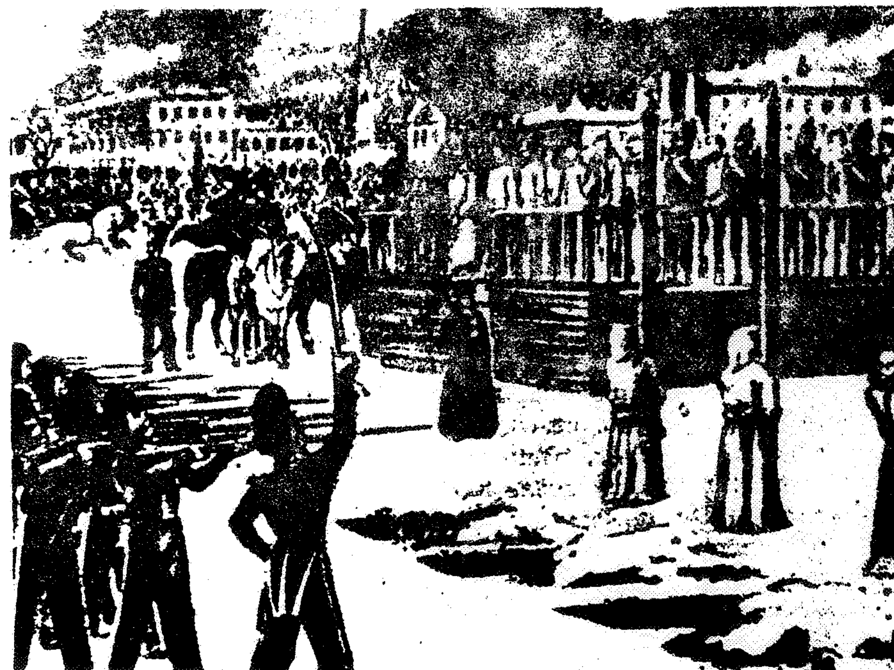
Den 23 april 1849 blev Dostojevskij arresterad tillsammans med trettiotre andra unga människor. De fördes till Peter-Pauls-fästningen och placerades i isoleringsceller. Undersökningen av gruppens arbete tog ungefär åtta månader. Dostojevskij redde sig gott vid förhören och gjorde vad han kunde för att skydda kamraterna. Under förhören framkom ingenting som kunde motivera hårda straff. Den 22 december blev fångarna förda till väntande vagnar och borttransporterade. De trodde att de skulle till Ordonnanshuset för att få höra sin dom — de räknade med några års förvisning. I stället fördes de till Semenovska torget, där de leddes upp på en hoptimrad plattform. En auditör läste domen. Alla blev dömda till döden genom arkebusering. Dostojevskij viskade till sin sidokamrat: "Det kan väl inte vara möjligt att man vill avrätta oss." Kamraten pekade på en rad kistor som stod på en vagn nedanför plattformen. En präst uppmanade var och en att bikta sig. Bara en följde hans maning. Så blev de dömda iförda likskjortor och de tre första bundna vid pålarna. Dostojevskij var en av de tre följande. Soldaterna lade an. Man väntade bara på ordern att skjuta. Då viftade en kurir med en vit duk och rapporterade att kejsaren hade benådat de dödsdömda. I själva verket hade kuriren varit där hela tiden, och gevären var laddade med lösa skott. Nikolaus I hade arrangerat detta makabra skådespel för att statuera ett avskräckande exempel. Domen över Dostojevskij förvandlades till fyra års tukthus i Sibirien. Därefter skulle han på obestämd tid vara soldat i ett straffregemente.

Resan till tukthuset i Omsk varade en månad. Portarna stängdes bakom honom, och han kände det som om ett kistlock slog igen. Han var levande begravd.

De erfarenheter Dostojevskij gjorde under de fyra år han var tukthusfånge kom att spela en avgörande roll för honom som människa, tänkare och konstnär. Upprorsmannen blev anhängare av tronens auktoritet. Tvivlaren blev uppfylld av en lidelsefull, om än fortfarande av tvivel oroad tro på Kristus och övertygad om den ortodoxa kyrkans sanning. Han som redan tidigare hade varit full av medkänsla med den lidande människan gjorde nu det lidande, som så rikligt blev honom själv beskärt, till tillvarons centrala problem, blev inte bara dess utrannsakare utan dess filosof och predikaren av dess evangelium. Han som förut hade sysselsatt sig med den enskilde vidgade nu sin horisont till att omfatta hela det ryska folkets öde, ja hävdade att dess väsentligaste andliga nödvändighet var lidandet, inte en imitation av Västerns prometeiska uppror.

I tukthuset lärde han känna människorna. Medan han förut mest hade studerat sig själv eller hämtat sitt vetande från litteratur och medicinska verk, gav honom den påtvungna samvaron med fångarna en sådan erfarenhet att det tog honom resten av livet att uttömma den. "Hur många historier om vagabonder, banditer och hela den mörka, eländiga tillvaron har jag inte hört. Det räcker för volymer. Och vilket härligt folk! Tiden har inte varit bortkastad. Jag har lärt känna det ryska folket så grundligt som få eller kanske ingen annan", skrev han senare. Det mest förbluffande är utropet: "Och vilket härligt folk!" Medan de flesta skulle ha gripits av förakt för människorna, när de som han placerades bland en skara tjuvar och mördare, blev han förälskad i sitt eget folk, en förälskelse som efter hand utvecklade sig till en tro på detta folks speciella mission. Med åren fick denna tro drag av chauvinism och förakt för andra nationer. Den åldrande Dostojevskijs utfall mot judar, polacker, romerska kyrkan etc. skär sig pinsamt mot hans bekännelse till kristendomen.

Hans utveckling till talesman för det ryska folket är så mycket mer överraskande som han möttes med köld av medfångarna. När han i *Döda huset* skildrade sina fängelseupplevelser, dolde han inte hur detta hade skakat honom. Även om censuren och konstnärliga hänsyn lade band på honom, är denna på en gång så dämpade och av storslagna och chockerande scener fyllda bok mera en berättelse om



Denna anonyma ögonvittnesbild visar det kusliga ögonblick då de tre första medlemmarna av den upprorsgrupp Dostojevskij tillhörde står bundna vid pålarna, medan gevären riktas mot dem. En kurir rider in på platsen, ger general Sumarokov en förseglad försändelse. Dödstystnaden avbryts av trumvirvlar. Soldaterna, som har lagt an, höjer bösspiporna. Auditören läser högt: "Hans Majestät har efter underdånig hemställan i stället för dödsstraff ändrat domarna till tukthusstraff . . . till fångbataljon . . . till menig i den kaukasiska kåren . . ."

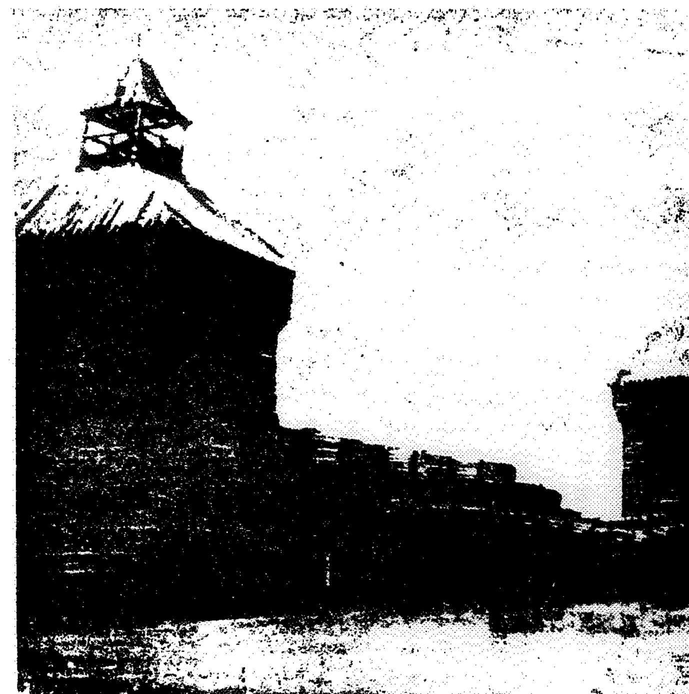
vad han upplevt, sett och hört än en fiktion. De fångar vilkas ofta dramatiska levnadshistoria berättas är företrädesvis kriminella förbrytare från folkdjupet. Därtill kommer ett litet antal adelsmän, till vilka berättaren hör. De andra ser med misstro på dessa "fina" människor, fryser ut dem, ja ger högljudda uttryck åt skadeglädje över deras förnedring. Det var härigenom Dostojevskij blev klar över det svalg som låg mellan folket och de högre klasserna. Folket, som fortfarande levde i de gammalryska traditionerna, såg på den europeiserade överklassen som på ett främmande element. För Dostojevskij var upptäckten av denna "kul-

turklyfta" en ohygglig och oförglömlig chock. Den gjorde sitt till att han nu vände sig mot alla dem som ville följa Västern i spåren. Han gjorde sig till talesman för en politik som med tsaren som fader och kyrkan som moder skulle göra alla ryssar till *ett* folk. Genom att allt fullständigare smälta in sin idé i sitt verk och ivra mot dem som hade en annan syn på Rysslands väg åstadkom han dels en polemik mot vad han ansåg som irrlära, dels en vision av den ryska människan som inkarnation av gudsmänniskan. Då han en januaridag 1854 släpptes ut ur tukthuset fanns bara embryot till dessa idéer, som mognade under de kommande åren.

Frigivningen betydde inte att han fick återvända till Ryssland, till friheten och rätten att publicera. Dostojevskij måste nu tjäna som menig soldat i Semipalatinsk, en garnisonsstad på den kirgisiska stäppen.

Här upplevde han sin första allvarliga kärlekshistoria. Föremålet för hans sent väckta känslor var Maria Isajeva, en lidelsefull, exalterad tjugosexårig kvinna som var gift med en obotlig alkoholist. Hennes känslor för diktaren tycks snarare ha bottnat i medlidande med hans öde än i kärlek. Då hennes man söp ihjäl sig bestormade Dostojevskij henne med böner om giftermål, men hon hade nu blivit förälskad i en ung lärare och kunde inte bestämma sig. Det utvecklade sig ett tragikomiskt drama, fullt av förnedrande situationer. Ännu då han hade uppfyllt hennes villkor att han skulle bli officer — en gammal kamrat från ingenjörsskolan bönade för honom hos tsaren och utverkade hans befordran — vacklade Maria. Han blev dock gift med henne 1857. Rivalen var best man. Vid vigseln stod han vid hennes ena sida, Dostojevskij vid den andra. Han visste inte vad han fruktade mest: att rivalen av svartsjuka skulle mörda Maria eller att hon skulle fly med den unge läraren och han själv förlora förståndet. Denna scen återkom senare i Idioten, där Nastasia Filippovna efter bröllopet med furst Mysjkin låter sig enlevereras av Rogosjin, som mördar henne.

Äktenskapet blev olyckligt. Maria pinade honom med misstro och svartsjuka och kunde inte behärska sitt temperament. Hon var för övrigt angripen av tuberkulos och vissnade långsamt bort. Då hon avled 1864 hade makarna gli-



"Döda huset", tukthuset i Omsk, där Dostojevskij tillbringade fyra långa år, "ensam med sin själ" trots de många medfångar som han dagligen umgicks med. "I vissa ögonblick välsignade jag det öde som hade skänkt mig denna ensamhet, utan vilken jag inte hade kunnat bedöma mig själv eller med ett sådant allvar rannsaka mitt förflutna."

dit ifrån varandra. Under tiden hade Dostojevskij som en följd av tövädret efter Alexander II:s tronbestigning 1855 utträtt ur krigstjänsten och återvänt till Ryssland. Med hans återförvärvade medborgerliga rättigheter följde tillåtelsen att skriva och publicera. Författarskapet hade han återupptagit redan i Sibirien, där bl. a. stora delar av Döda huset blev skrivna.

Från början igen

Dostojevskij var nu så gott som bortglömd, och varken humoresken *Farbrors dröm* eller den lilla romanen *Människorna på godset Stepantjikovo* (båda 1859) var ägnade att

väcka uppmärksamhet. I romanen, vars intrig bygger på Molières Tartuffe (VI: 231), parodierade han i huvudfiguren, hycklaren Opiskin, sin ungdoms avgud Gogol. Inte heller den stora romanen med den för sin upphovsman så betecknande titeln *De förödmjukade och kränkta* kunde ådagalägga att författaren hade vuxit under de tio år han hade varit tvingad till tystnad. Publiken läste visserligen med glupande aptit den melodramatiska historien om en ung flickas självuppoffrande kärlek och om fursten som är ett monstrum av ondska. Det var en följetongsroman i tidens stil, full av ädla känslor och svarta skurkar. Men kritiken bemötte den med berättigad kyla. Nu läses den som en förstudie till de stora romanerna. Fursten är ett första försök att framställa den starka människan som tar lagen i egen hand — denna typ skulle fascinera Dostojevskij in i det sista — och i den unga flickans förhållande till sin älskare, som hon hjälper till ett möte med rivalen, finner vi de lidandes dubbelbottnade psykologi, de olycksdrabbades frossande i sin egen olycka. Det blev emellertid publiceringen av *Döda huset* (1860—62) som övertygade om att Dostojevskij inte hade förslösat sin talang. Med detta verk, där han som Turgenev sade frammanade scener av Dantedimensioner, placerade han sig vid sidan av Tolstoj och Turgenev.

Både Döda huset och följetongsromanen kom i *Vremja* (Tiden), en tidskrift som Dostojevskij från januari 1861 utgav tillsammans med brodern Michail. Rent politiskt ställde den sig något till höger om mitten: den förkunnade läran om den folkliga grunden, ur vilken den ryska kulturen skulle gro i en syntes mellan de folkliga traditionerna och intelligentians upplysningssträvanden. Det var en "tredje" ståndpunkt, och den angreps därför både från vänster och höger. Dostojevskij, som visade sig vara en ypperlig redaktör, försökte manövrera mellan ytterligheterna, men drevs, allteftersom strömningarna snabbt polariserades, mot den konservativa flygeln. Han skrev själv en lång rad förträffliga artiklar, bl. a. *Vinteranteckningar om sommarintryck* (1863). Här samlade han intrycken från sin första utrikesresa, som under sommaren 1862 förde honom över Tyskland till England, Frankrike, Schweiz, Italien och Österrike. På denna resa fick Dostojevskij bekräftelse på sin övertygelse



Dostojevskij träffade Apollinarja Suslova 1861 och blev genast betagen av den varmblodiga unga flickan. Tillsammans reste de runt i Europa — efter brytningen i Paris som "bror och syster". Länge vidmakthöll Dostojevskij förbindelsen med sin "eviga väninna", som blev förebild för de stolta och upproriska kvinnogestalterna i hans romaner.

att det skulle vara en olycka för Ryssland om det följde Västeuropas exempel. Han förfärades över det kapitalistiska England och gav sarkastiska uttryck åt sin avsmak för det filiströsa, penninghungriga Frankrike.

Tidskriften blev en succé, vilket föranledde Dostojevskij att övermodigt deklarera: "Mitt namn är värt en miljon." Men åter drabbade katastrofen honom. En artikel om den polska frågan retade den genom det polska upproret uppiskade nationella stämningen, och Vremja blev förbjuden. Bröderna Dostojevskij försökte med en ny tidskrift, *Epocha*, men under så svåra betingelser att man måste ge upp med stora förluster. Mitt under kampen för att hålla den sjunkande skutan över vattnet dog först Dostojevskijs hustru och ett par månader senare brodern Michail. Härtill kom en upprivande kärlekshistoria.

Apollinarja Suslova var en begåvad ung flicka av bondesläkt som studerade i Sankt Petersburg. Hon hörde en kväll Dostojevskij berätta om sina fängelseupplevelser, såg i honom en martyr och förälskade sig i den tjugo år äldre mannen. Det uppstod snabbt ett förhållande mellan dem. Han tycks emellertid inte ha hållit måttet inför hennes

idealiserade föreställningar, och förhållandet förvandlades snart till en för båda parter pinsam affär. De hade överenskommit att resa utomlands tillsammans. Suslova gav sig iväg, men han blev uppehållen av sin förtvivlade ekonomi och av hustruns sjukdom. När han äntligen kunde slita sig lös hejdades han av sitt spelraseri, som fick honom att pröva lyckan i tyska kasinon. När han kom till Paris förklarade Suslova att nu var det för sent. Hon hade förälskat sig i en latinamerikan. Dostojevskij försökte först övertala henne att återuppta förbindelsen men blev i stället hennes förtrogne. De följdes åt till Italien, där hon gång på gång förödmjukade honom. Han var fortfarande besatt av hennes temperament, som innefattade animalisk lidelse och extatisk idealism. Under namnet Polina införde han henne i romanen *Spelaren* (1866). Senare stod hon modell för hans femmes fatales, Nastasia Filippovna i Idioten och Grusjenka i Bröderna Karamazov. Suslova skrev själv en roman om deras förbindelse. Det blev ett öppenhjärtigt avslöjande: hon hade kommit att hata den man som hade förstört hennes liv.

Anteckningar från ett källarhål

Mitt i detta upprörda händelseförlopp skrev Dostojevskij ett av sina avgörande verk, *Anteckningar från ett källarhål* (1864). Berättelsen var tänkt som ett svar på Tjernysjevskijs föregående år utkomna Vad skall man göra? (s. 413) men blev trots sitt ringa omfång, som så ofta hos Dostojevskij, mycket mer än en politisk pamflett.

Berättelsen är en enda stor förkastelsedom: över den unge Dostojevskijs ideal, 40-talets "schillerism", vars högstämdhet hade dolt simpel själviskhet; över Tjernysjevskijs förnuftsdyrkan och rationella egoism — ett postulat som bara kunde uppställas av en man som inte hade någon kännedom om den mänskliga naturen; slutligen över den framtidsvision den radikale ledaren hade tecknat i "kristallpalatsen", där människorna skulle leva i evig lycka och överflöd. Människorna kommer inte att finna sig i denna perfektionism, där deras önskemål effektueras enligt en tabell. De kommer att samla sig kring en ledare som skall slå sönder glashusen, "där man inte ens kan räcka ut tungan", och

föra dem tillbaka till deras eländiga tillvaro, som de föredrar framför lyckostaten. Ty människan är ett irrationellt väsen, vars frihetsbegär går så långt att hon följer sina egna lustar även om de skulle strida mot hennes egna intressen. I sin egenmäktighet protesterar hon inte bara mot naturens lagar utan också mot Guds. Här kombinerar Dostojevskij för första, men inte sista gången den ideologiske och den metafysiske rebellen.

För att framlägga sina idéer har Dostojevskij valt en "antihjälte", källarmänniskan, som i sårad stolthet har dragit sig tillbaka från livet till sin håla, där han som en spindel sitter i ett hörn och spinner sina tankar. Det är faktiskt 40-talets lille tjänsteman, nu inte längre ett beklagansvärt offer utan en ondskefull tyrann, som självplågande kränger ur sig alla de tarvligheter som mindervärdeskomplex, sårad fåfänga och egoism alstrar likt mögel. Han är "alienerad" från samhället, och det var i denna egenskap han blev förebild för Kafka, för Sartre i Äcklet och för Camus i Fallet. Han är den förste Dostojevskijgestalt hos vilken ideologi och personlighet smälter samman till en helhet. I de stora romanerna blev denna sammansmältning av idé och person ett av Dostojevskijs väsentligaste kännemärken.

Från Brott och straff till Bröderna Karamazov

Vid första påseendet kan det förvåna att Dostojevskij byggde upp sina stora livsåskådningsromaner som kriminalromaner — det är ju fråga om verk där personerna såsom inkarnationer av idéer kämpar med varandra på liv och död. Att han lyfte upp denne genre i "finlitteraturen" berodde väl delvis på att författaren, som sedan dagarna i tukthuset inte kunde skaka av sig förbrytelsens och förbrytarens problem, genom att konfrontera sina personer med den kriminella handlingen kunde komma ända inpå den nakna människan, avslöja hennes djupaste drifter och tränga fram till den mänskliga frihetens gränser. Att han valde kriminalromanens form berodde säkert också på att spänningsmomentet, som han virtuost framkallade med alla medel — genom att hålla tillbaka och föregripa, mystifiera och vilseleda — höll läsaren i sitt grepp, hur kaotisk den värld än var som härigenom manades fram, och hur många

plan han än lät skära varandra. För att hålla ihop sina invecklade konstruktioner tillämpade han slutligen en dramatisk princip, som innebar att handlingen genom en rad kollisioner — de s. k. skandalscenerna — kulminerade i en slutkatastrof. Av denna orsak och eftersom dialogen tar långt större plats än beskrivningen har det varit relativt lätt att överföra romanerna till scen och film.

Den första av de stora romanerna var *Brott och straff* (1866). Huvudpersonen, studenten Raskolnikov, som boken ofta fått namn efter, mördar en pantlånerska och hennes syster, inringas av polisen men bekänner först då han inte längre kan bära tyngden av sitt brott.

Bakom mordet ligger flera i varandra invävda motiv. För det första önskar Raskolnikov hjälpa sin familj. Hans syster skall inte tvingas ingå ett vanärande äktenskap av ekonomiska skäl. Skulle han inte ha rätt att mörda pantlånerskan, som är gammal, girig, lånar ut till ockerräntor, pinar livet ur sin syster, alltså ett onyttigt skadedjur, när hennes pengar kan komma andra till godo?

Men han stöder sig också på ett annat skäl. Han förklarar att mänskligheten kan uppdelas i två kategorier. Den ena består av vanliga borgare, vilkas väsentligaste ändamål är att föröka sig. Det är historiens råmaterial. Den andra består av de ovanliga människorna, Napoleonmänniskorna, som överskrider lagens gränser och försöker bryta ner det bestående för att skapa något bättre. Denna övermänniskoteori, som hade spökat sedan renässansens dagar, fick förnyad aktualitet genom Napoleon III:s bok om Julius Caesar, där den arme kejsaren verkställde samma indelning mellan vanliga dödliga och hjältarna. Men den var inte heller främmande för tidens radikala ungdom, nihilisterna. Liksom de inte ryggade tillbaka för politiska mord för att befrämja ett bättre samhälle, känner Raskolnikov att han som utvald har rätten på sin sida.

Men då mordet är begånget bryter han samman. Hans djärva teori om den ovanliga människan håller inte. Han hör i varje fall inte hemma i denna kategori. Han erkänner själv att han inte är en Napoleon utan en lus. Så försöker han finna ett nytt motiv. Han har mördat för att visa att han hade modet, men inser snart att just detta förmenta



Att Brott och straff, detta stora kriminaldrama, har lockat teater- och filmfolk över hela världen är lätt att inse. Framför allt har Raskolnikov varit en önskeroll för stora skådespelare. Här ser vi fransmannen Robert Hirsch som den olycklige mördaren på flykt från ödet i en dramatisering av Gabriel Arouet på La Comédie Française 1963.

bevis avslöjar att han inte är gjord av det rätta stoffet. Han är fångad i sitt eget nät och grips så småningom av ett behov att bekänna. Han kan inte uthärda känslan av att stå utanför samhället, att ha satt sig över dess lag.

Det är den prostituerade Sonja, en av lidandets tåliga företrädare, som öppnar återvägen för honom. Hon övertygar honom om att han kan rädda sig endast genom att ta på sig lidandets börda. Hon läser berättelsen om Lasarus' uppväckelse för honom. Liksom judarna hade han vägrat att tro och därigenom mördat sin egen själ. Genom tro skall han återuppstå. Lösningen var inte stora människors viljehandlingar — översatt till det politiska språket: inte revolution — utan ödmjukhet och godhet, den moraliska upprättelsen i kristendomens anda.

Romanen skrevs under förtvivlade förhållanden. Inte utan grund talas där ständigt om pengar, och det uppträder ett myller av mer eller mindre ljusskygga personer, ockrare, växeluppköpare etc., som Dostojevskij själv hade måst ta sin tillflykt till för att undgå gäldstugan. Mitt under arbetet

med romanen stod han åter inför en katastrof. I sin penningnöd hade han skrivit på ett kontrakt med en förläggare om leverans av en roman till ett bestämt datum. Om den inte avlevererades, skulle allt vad han tidigare hade skrivit utan honorar tillfalla förläggaren. En månad före fristens utlopp hade han inte skrivit en rad. En bekant fick idén att han kunde diktera romanen. Från stenografskolan fick han den duktigaste eleven, den tjugoåriga Anna Snitkina. Tjugosex dagar efteråt förelåg *Spelaren* i renskrift. Under arbetet fäste han sig mer och mer vid den söta, kloka och raska flickan. Han friade, fick ja, och ett par månader senare var de gifta. Hon blev hans Marta. Omärkligt tog hon ledningen, och trots oerhörda svårigheter och tunga år, då hans spelpassion tvang henne att pantsätta deras sista ägodelar, lyckades denna praktiska lilla kvinna få ordning på hans liv. Hon blev förutsättningen för att han de närmaste fjorton åren kunde skriva Idioten, Onda andar, Bröderna Karamazov och en rad mindre verk, tusentals sidor som hon tåligt skrev rent åt honom, samtidigt som hon födde hans barn, vårdade honom under de ständigt återkommande epileptiska anfallen och skapade ett harmoniskt hem.

På våren 1867 reste Dostojevskij och hans unga hustru till utlandet, där de under de följande fyra åren skulle föra ett kringflackande liv.

Det hade blivit hans övertygelse att livets djupaste mening var den enskildes fullkomning, och i särskilt benådade stunder trodde han i överensstämmelse med den ortodoxa kyrkans lära att den tid skulle komma då människorna skulle följa Kristi exempel, så att de blev lika Gud, gudsmänniskor. Och han var övertygad om att den ryska människan — ännu obesmittad av Västerns rationalism och individualism, av västerlänningens försök att bli en människogud — hade fått missionen att förverkliga gudsriket på jorden.

I *Idioten* (1869) påtog han sig den krävande uppgiften att skildra en man med den hjärtats godhet och renhet som en gång skulle bli allas ägodel. Han hade klart för sig att utan något fel skulle figuren inte vara konstnärligt lyckad. Liksom Cervantes hade gjort sin ädle Don Quijote acceptabel genom att framställa honom som en komisk figur och

Dickens hade lagt en narrkåpa över sin gode Micawber, valde han att i utformningen av sin hjälte, furst Mysjkin, följa en folklig rysk föreställning enligt vilken dåren är den av Gud märkte; han gjorde honom till epilektiker, dvs. han gav honom mystikernas och profeternas heliga sjukdom. Men att "den sköna människan" framställs som en idiot beror också på att han i den värld där vi lever bara kan uppfattas som en sådan. Mysjkin möter sina medmänniskor med barnets förtroendefullhet, förlåter varje kränkning, ursäktar varje svaghet. En av romanens konstnärliga effekter består just i att Mysjkin alltid talar som det etiska kravet fordrar att man skall tala; redan härigenom står han i gräll kontrast till sin omgivning, som brukar orden för att dölja sina avsikter eller nå sina egoistiska mål.

Denna visa dåre inför diktaren i Sankt Petersburgs salonger, Moskvas gamla köpmanshus, nihilistiska kretsar, där uppror mot Gud, sinnliga lidelser, penningbegär, maktbegär härskar. Väl förmår han kasta ljus in i denna värld, men hjälpa den kan han inte. Hans godhet framkallar olösliga konflikter i hans förhållande till två kvinnor, Nastasia Filippovna och Aglaja. Den sistnämnda tillber han för hennes renhets skull, och även om hans kärlek till henne är fri från passion skulle han ha kunnat finna lyckan med henne. Men den "fallna", högmodiga Nastasia älskar han för hennes olyckas skull, och då han står inför valet mellan dem väljer han Nastasia, som väcker hans offervilja. Det är emellertid förgäves. Hon flyr från honom, ty hennes stolthet förbjuder henne att älskas av medlidande. Fastän hon vet att det kommer att kosta henne livet kastar hon sig i hans rivals, Rogosjins, armar. Samma natt mördar Rogosjin henne av svartsjuka. Mysjkin drivs själv in i en fullständig självsförmörkelse.

Det är åtskilligt som tyder på att Idioten tog en annan vändning än Dostojevskij ursprungligen hade avsett. Från att vara berättelsen om den ljusa, sköna människan blev romanen ett drama om en värld i det ondas våld. För att komma tillbaka till utgångspunkten började Dostojevskij, ännu innan Idioten var färdigskriven, skissera planer till en jätteroman som skulle ställa trons och tvivlets problem.

Den skulle, i fem delar med sammanlagt över tvåtusen si-

dor, bli kronan på hans livsverk. Han kallade den för *Den store syndarens levnad*. I första delen tänkte han skildra ett oäkta barns plågsamma uppväxt. Den känslige pojken, som drömde om den makt pengar skulle ge honom, skulle komma under dåligt inflytande, bli inblandad i en mordaffär, depraveras och begå helgerån genom att stjäla juveler från en ikon. I andra delen skulle Dostojevskij skildra ynglingens uppehåll i ett kloster, dit han blir sänd för att bli en bättre människa. Här kommer han under inflytande av en *starets* (munk), som lär honom att det är nödvändigt att leva ute i världen, att ta dess bördor på sig genom lidande och synd, att komma till insikt om Guds mening med hans liv. I tredje delen, som skulle rulla upp ett vidsträckt panorama över dåtidens Ryssland, skulle hjälten åter gripas av maktbegär, Rothschilddrömmen och intellektets högmod. I de två sista delarna, som bara är löst skisserade, tycks syndaren nå fram till kristlig ödmjukhet och sluta som de kränktas och förödmjukades hjälpare, som "den sköna människan".

Denna roman blev aldrig skriven, men den ligger bakom hans tre sista verk: Onda andar, Ynglingen och Bröderna Karamazov.

Det var Pariskommunen, kommunismens och anarkismens tillväxt i Västeuropa och hemma i Ryssland som ledde honom bort från hans stora projekt. 1867 hade han bevistat freds- och frihetskongressen i Genève, där Bakunin förkunnade sin anarkism, och blev allt oroligare över underrättelserna hemifrån om de revolutionära idéernas grepp om den ryska ungdomen. Den omedelbara anledningen till att han ville skriva en pamflett mot nihilisterna var ett politiskt mord i Moskva. Anarkisten Netjajev hade tillsammans med medlemmar i sin grupp likviderat en kamrat som inte ville åtlyda partidisciplinen. Men som så ofta skedde med Dostojevskij vidgade sig det aktuella temat, och *Onda andar* (1871—72) blev en generaluppgörelse med socialismen och ateismen, en genial vision av vad upproret mot Gud, mot traditionerna och mot människolivets grundvillkor bar i sitt sköte.

Han gick tillbaka till sina erfarenheter från Petrasjevskij-kretsen, där man hade berusat sig med fantasier om framtidssamhället, och gjorde en 40-talsidealist till en av huvudpersonerna. Denna stackars representant för "fä-



En sida ur en av anteckningsböckerna till romanen Onda andar — "den stora vredens bok" — skriven i Dresden och Sankt Petersburg åren 1869—71. Den Rachel, vilkens namn Dostojevskij med kalligrafisk omsorg har textat överst på sidan, är den stora franska skådespelerskan (se IV : 254 och 260), som han aldrig hade sett men som han icke desto mindre var mycket gripen av. Satyren som tittar fram mitt i texten visar att Dostojevskij också var en begåvad tecknare.

derna", Stepan Trofimovitj, bär genom sin oansvariga livsföring och till synes oskyldiga men så farliga lek med de radikala idéerna skulden till att "sönerna" har blivit så rabiata att intet mer är dem heligt. Sålunda gav han problemet fäder och söner en ny belysning och identifierade sig med den gamle Herzen, som i en av sina sista dagboksanteckningar bittert skrev: "Vi växte upp till att bli omstörtare, det var vår sak att rensa och bryta ner, att förneka och

ironisera. Det uträttade vi. Och nu, efter femton—tjugo fältslag, ser vi att vi inte har skapat något, inte fått något att växa."

Stepan Trofimovitj har försummat sin egen son, vindflöjeln Verchovenskij; han utvecklas till en vanartig, fräck slyngel, amoralisk och cynisk, som inte ryggar för något medel att förverkliga sin idé, som mera står i förstörelsens än i den konstruktiva uppbyggnadens tecken. Den gamle bär också genom sin tanklösa uppfostran ansvaret för sin myndling, furst Stavrogin, romanens gåtfulla huvudperson. Denna fallna ängel — en sista inkarnation av Byrons demoniske hjälte — vacklar mellan upprörande utsvävningar och förbrytelser och försoning och är sålunda ett utkast till "den store syndaren". Han är seklets rotlöse son, som har förlorat förmågan att skilja mellan ont och gott, utstrålande en personlig magnetism som gör honom till revoltörernas ledare, men innerst inne utbränd, steril och impotent. Kring dessa båda grupperar Dostojevskij en skara revolutionärer, till vilka han hämtade modell från medlemmarna av Netjajevs organisation, som han lärde känna från rättegångsreferaten efter det ovannämnda mordet. Detta gjorde han till romanens kulmen, på grundval av de detaljerade upplysningar som kom fram under rättegången.

Den mördades gestalt blev bäraren av Dostojevskijs egna idéer om Rysslands mission. Sjatov, som han heter här, blir hans språkrör och ett offer därför att han inte vill följa "de onda andarna".

Det blev inte någon rättfärdig bok. Porträtten är ofta rena karikatyrer, och inte utan orsak såg många av Rysslands unga i boken en hatfull förvrängning av deras tankar och motiv. Men den röjde en häpnadsväckande klarsyn. Dostojevskij såg vad samhällsförbättrarnas fanatism kunde leda till. Det kommer till sitt tydligaste uttryck i en av de sammansvurnas, Sjtjigalovs, planer. Han delar som en gång Raskolnikov mänskligheten i två delar. En tiondel utgörs av partiet, som har oinskränkt makt över de återstående nio tiondelarna, som är slavar, arbetare i den nya staten. Han drar sig inte för att utrota hundra miljoner i syfte att uppnå denna "idealstat" — han kan inte vänta. Själv har han klart för sig att det är renodlad despotism men ser ingen annan utväg. Det såg inte Hitler och Stalin heller.

Onda andar påbörjades i utlandet men blev färdig först 1872 efter hemkomsten till Ryssland. Dostojevskij slog sig nu ner nära huvudstaden i den lilla landsortsstaden Staraja Russa, där han fann arbetsro. En tid var han redaktör för en ytterst konservativ tidskrift, där han offentliggjorde åtskilliga av de artiklar som ingår i *En skriftställares dagbok,* men lämnade platsen 1874 och koncentrerade sig på romanen *Ynglingen* (1875). Dostojevskij skildrade här åter en av sina idébesatta unga människor. Genom att bli rik som en Rothschild vill han göra sig oberoende och till herre över andra, kompensera sitt sociala mindervärdeskomplex, som beror på att han är frukten av en illegitim förbindelse mellan en furste och en livegen kvinna. Men allteftersom romanen framskrider träder detta motiv tillbaka för sonens av hatkärlek präglade förhållande till fadern. Analysen av detta hör till det intressantaste i denna något kaotiska roman. Boken är full av självbiografiskt stoff. Hjältens förödmjukelser i skolan går tillbaka på Dostojevskijs egna upplevelser av socialt mindervärde under skolåren, liksom man i hans högtflygande drömmar kan känna igen den unge Dostojevskijs fantasier om att behärska världen. Romanens intrig, en arvshistoria, tycks vara inspirerad av en pinsam tvist som författaren dessa år hade med sina systrar om arvet efter en rik tant.

Hans sista verk, *Bröderna Karamazov* (1879—80), blev, inte bara kvantitativt, hans största. Som så ofta förut är det en roman om brott och straff, om idéer och karaktärer som stöter samman i konflikter, om Guds och Satans kamp om själarna. Själva historien är enkel nog. Det är ett fadermord som sätter i gång handlingen, som sedan rör sig om dess uppklarande. Det väldiga stoffet hålls samman genom att alla de inblandade i kriminaldramat tillhör samma fa-

milj. Fadern och hans söner har förutom deras individuella existens en symbolisk mening. De är återigen förkroppsligade idéer.

Den gamle godsägaren Karamazov är sina animaliska lustars fånge, glupsk på pengar och kvinnor, en blasfemisk pajas, en Caliban. Hans vitalitet har gått i arv till sönerna men i sublimerad form. Den äldste, Dmitrij, är livshungrig, känner inte till måtta i något avseende, men när han hänger sig åt sina passioner gör han det inte som fadern. Han kan känna medlidande, även när han är brutal, han kan vara generös, och han har den moraliska lagen inskriven i sitt inre. Han är inte främmande för religionen.

Hans bror Ivan är den intellektuelle, dialektikern, tvivlaren. Hans "euklidiska förnuft" gör uppror mot världsordningen, som tillåter så många oskyldigas lidanden, och han kan inte acceptera en Gud som inte ingriper mot ondskan. Den tredje brodern, Aljosja, är "den sköna människan" i ny gestalt. Han är novis i ett kloster, som han av sin lärare, staretsen Zosima, får order att lämna för att gå ut bland människorna. I de följande delarna skulle detta liv skildras, men de blev aldrig skrivna.

Utom dessa äkta söner har den gamle Karamazov en fjärde, avlad med en sinnessvag flicka som han har våldtagit. Smerdjakov, som han heter, är en impotent lakejsjäl som hatar sitt upphov och sina bröder. Det är han som mördar den gamle för att komma över de tretusen rubler denne har liggande för den händelse Grusjenka, romanens femme fatale, skulle infinna sig. Men ansvaret för mordet har faktiskt Ivan, då han — också inför sin halvbror — har hävdat att när Gud vad död, så var allt tillåtet, även mord. Men för honom är det ett rent intellektuellt problem, inte ett reellt. Dmitrij, som älskar Grusjenka, har i ett anfall av svartsjuka hotat att mörda fadern; han kanske skulle kunna göra det i upphetsning men aldrig med kallt blod. Det är emellertid honom misstanken faller på, och han döms för mordet efter en process vars beskrivning knappast har sin make i världslitteraturen. Dmitrij tar straffet på sig, medan Ivan blir sinnesrubbad. Smerdjakov hänger sig.

Mitt i detta drama har Dostojevskij lagt in sin prosadikt om människan och hennes fria vilja, *Legenden om Storinkvisitorn*. Kristus dyker upp i Sevilla på inkvisitio-



Då Aljosja, den yngste av bröderna Karamazov, kommer till Katerina Ivanovas hus som sändebud för brodern Dmitrij, träffar han där också den andra kvinnan i Dmitrijs liv, Grusjenka, "denna söta, förtrollande häxa", som hon kallas då Katerina ännu tror att hon skall lyckas övertala henne att släppa Dmitrij. I nästa ögonblick blir hon utkastad med orden: "Ut härifrån, gemena slinka!" Då Aljosja samma kväll refererar den pinsamma scenen för Dmitrij, brister denne ut i en hänförd hyllning till Grusjenka: "I sanning en drottning, ett fulländat majestät över alla jordens sataniska kvinnor." — Illustration av D. Kardovskij 1932.

nens tid. Han känns igen och hyllas av folket men arresteras och döms av inkvisitorn till kättarbålet. Han har gett människorna deras fria vilja, trots att han måste veta att de skulle missbruka den eller kasta den ifrån sig som en outhärdlig börda. Därför har kyrkan blivit nödsakad att ta den på sig och tvinga människan in under auktoriteten. Legenden riktar sig mot alla som vill bygga ett Babelstorn eller binda människan i en organisation som förändrar hennes villkor.

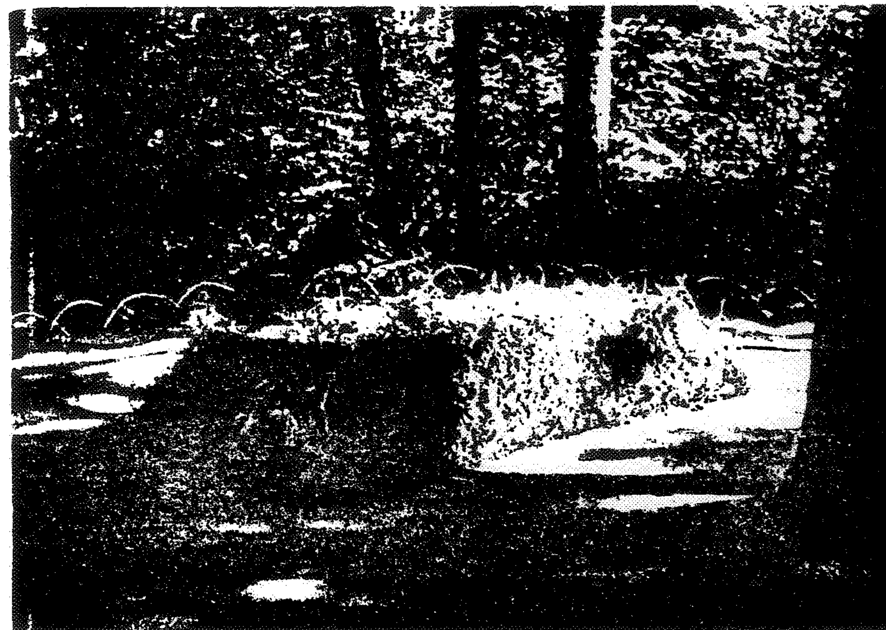
Den oerhörda ansträngning som det kostade Dostojevskij att fullfölja Bröderna Karamazov undergrävde hans krafter, och han avled mindre än ett år efter utgivningen.

Tolstoj — livsbejakelse och dödsfruktan

Det har gjorts en dokumentärfilm om *Leo Nikolajevitj Tolstoj* (1828—1910), där det finns två minnesvärda scener. I den ena ser man den knotige åttioåringen med det grova bondeansiktet och det vita trollgubbeskägget svinga sig upp i sadeln med en ung mans lätthet och rida ut i vintermorgonens halvmörker. Den andra är från hans begravning. Bönderna bär hans kista uppför backen. Ett myller av människor trängs för att få lov att bära kistan, som i bildperspektivet ser så liten ut och liksom dansar på deras skuldror. Så måste judarna ha burit förbundsarken över Sinais berg.

Båda bilderna är som hämtade ur Tolstojs egna romaner — det är sällan man i litteraturen möter en så enorm vitalitet och samtidigt ett så djupt dödsmedvetande. Få har känt en så primitiv glädje över livet som han och få så intensivt upplevt dödens hot. Ännu färre har förmått omsätta sin starka livsupplevelse i ord och skildra dödens realitet så oförsonligt ärligt. Tolstojs genialitet låg i hans erfarenhets spännvidd tillika med en eminent förmåga att föra över den i verket.

Namnet Tolstoj intar stor plats i Rysslands historia. Släkten rymmer härförare och statsmän, konstnärer och vetenskapsmän. Utom Leo har den levererat två betydande författare: den framstående balladdiktaren och dramatikern *A. K. Tolstoj* (1817—75) och "Hans proletära Excellens"



Tolstoj begrovs i Jasnaja Poljanas jord, på "den gröna käppens plats" i skogen inte långt från det hus där han hade tillbragt så många år. Graven är enligt hans önskan mycket enkel och ligger i skuggan av de lindar och askar som han älskade att betrakta på sina långa vandringar genom skogarna. Från hela Ryssland vallfärdar man till graven och täcker den med blommor och grankvistar.

greve *A. N. Tolstoj* (1882—1945), som vann Stalins hjärta med sin roman om Peter den store, samtidigt som han levde som en gammalrysk grandseigneur.

Liksom vikingarna gav varandra öknamn — Gånge-Rolf var så storväxt att ingen häst orkade bära honom — så fick medeltidens ryska stormän tillnamn som ofta kom att bli släktnamn: Dolgorukij (Långhand), Sjtjerbatov (Koppärret), Krasnouhov (Rödörat). Tolstoj betyder "den tjocke". Tolstojarna påstod att de härstammade från en tysk som på 1300-talet gick i rysk tjänst. Det är säkert en legend, ty det var fint att härstamma från främmande land, och varje släkt med självaktning uppfann en utländsk stamfader. Många generationer levde de som godsägare och vasaller

utan att särskilt utmärka sig, men med Leos farfars farfars far, den listige och hänsynslöse P. A. Tolstoj, slog de igenom. Han ställde upp när ett smutsigt jobb skulle utföras. Hans mest berömda skurkstreck var att han under falska förespeglingar lockade tsar Peters son, som hade flytt till Venedig, tillbaka till Ryssland, där han tillsammans med tsaren torterade prinsen för att han skulle ange sina medsammansvurna, varefter de mördade honom. Peter upphöjde sin handgångne man till greve. Det var från honom Leo Tolstoj ärvde sin titel.

P. A. Tolstojs ättlingar var inte av samma format. Hans sonson är mest känd för att på tjugofem år ha avlat tjugotre barn. Dennes son återigen, Tolstojs farfar, som stod modell för gamle greve Rostov i Krig och fred, gjorde sig bemärkt för sina extravaganser. Han förslösade sin egen och hustruns förmögenhet. Han hade inte bara egen teater och orkester på sitt gods, han sände också sitt linne till Holland för att få det tvättat. När han dog var han så skuldsatt att hans äldste son, Tolstojs far, ville göra sig urarva. För att komma ur sitt ekonomiska trassel valde han tidens enda utväg: att gifta sig med en rik arvtagerska, Maria Volkonskaja. Hon var enda dotter till general Volkonskij, en ståtlig och självrådig militär som i många år hade levt i ett slags förvisning på sitt gods Jasnaja Poljana i Tula-guvernementet. Han är modellen till gamle furst Bolkonskij i Krig och fred, liksom dennes dotter, furstinnan Maria, bär många av moderns drag.

Tolstojs mor var en stilla och djupt religiös natur, fadern en levnadsglad man som helt och fullt gick upp i denna världens fröjder. Han var samtidigt vekhjärtad och spred en atmosfär av vänlighet omkring sig, som också sträckte sig till hans bönder. Båda föräldrarna dog tidigt. Tolstoj var bara ett och ett halvt år när modern dog, nio då fadern drabbades av hjärtslag. Den tidiga förlusten av modern ledde till en dyrkan av hennes minne. På gamla dar sade han: "Hon stod alltid för min inre syn, ren och överlägsen oss alla, och mer än en gång har jag vid vuxen ålder under kampen mot frestelser anropat henne om hjälp och alltid fått den." Att försöka fastslå vad en människa ärver från sina föräldrar leder bara till gissningar, men det förefaller som om den intensitet med vilken Tolstoj upplevde

livets mångfald var ett arv från fadern, hans etisk-religiösa strävan ett arv från modern.

Också hans äldre bror, Dmitrij, ärvde denna strävan och realiserade den långt mer konsekvent än Leo. Redan som student slog han sig ner bland de urspårade och levde med en kvinna som han hade löst ut från en bordell. Hela hans liv var ett dagligt försök att göra det rätta. Han blev modellen för Ljovins bror Nikolaj i Anna Karenina. Utom honom hade Tolstoj två äldre bröder och en yngre syster. Favoritbrodern var den äldste, Nikolaj, som med sin frodiga fantasi ledde barndomens lekar. Han berättade bl. a. för sina mindre syskon att han kände till en hemlighet som kunde göra alla människor lyckliga. Alla skulle älska varandra när de kände till den och bli "myrbröder". Det var de mähriska bröderna han hade fått om bakfoten. Han röjde inte hemligheten, som stod skriven på en grön käpp som var nergrävd vid kanten av ravinen i Zakazskogen några hundra meter från Jasnaja Poljanas huvudbyggnad. Bröderna skulle få veta den om de kunde stå i ett hörn utan att tänka på en isbjörn, gå längs en springa i golvet utan att trampa vid sidan och inte se en hare på ett helt år. Dessa villkor kunde de naturligtvis inte uppfylla. Hemligheten med det lyckliga livet blev aldrig röjd, även om Tolstoj resten av sitt liv letade efter den formel som kunde trolla fram den och till sist också tycks ha trott att han funnit den.

Två år före sin död dikterade Tolstoj för sin sekreterare: "Fast det bara är en bagatell, önskar jag bestämma hur jag vill ha det efter min död: Inga ceremonier när jag skall stoppas i jorden. En träkista, och låt dem som önskar bära eller köra den till Zakazskogen, till ravinen vid den gröna käppens plats." Man rättade sig efter hans vilja.

Från dagbok till diktning

Efter föräldrarnas död tog sig kvinnliga släktingar an barnskaran, särskilt "tanten" Tatjana Jergolskaja, som hade älskat fadern men avstått från honom för att inte stå i vägen för hans materiella välfärd. Hennes öde avspeglas i Sonja, som uppger Nikolaj Rostov i Krig och fred. Barnen fick undervisning i hemmet tills familjen bröt upp 1841 och

reste till Kazan, där det bodde andra släktingar och där det fanns ett universitet som de äldre bröderna kunde studera vid. Leo eller Ljov, som han hette på ryska, fick tillsvidare privatundervisning, tills han 1844 blev inskriven vid fakulteten för orientaliska språk. Han släppte dock snart turkiska och arabiska för juridiken, som grundligt tråkade ut honom. Han offrade mera tid på franska romaner — Sue, Dumas, Paul de Kock — men upptäckte också Swift och Sterne, Schiller och Goethe, Voltaire och först och främst Rousseau, som han läste från början till slut. Denne civilisationsföraktare, naturens och naturlighetens profet, uttryckte allt det som den unge, och förresten också den äldre Tolstoj kände. Han fick tidigt avsmak för det konventionella liv som bredde ut sig omkring honom, genomskådade dess lögner och satte sig upp mot dem. I den tidiga ungdomen yttrade sig denna avsmak i att han satte sig över vanliga regler för gott uppträdande. Hans favoritplats var en vrå i trädgården, där han iförd nattrock och med de bara benen i utgångna inneskor låg med ett lexikon till huvudkudde och läste eller mediterade. När husets unga kvinnliga bekanta kom på besök, chockerade han dem genom att kliva in i salongen i denna diogeneskostymering.

Tolstoj arbetade ihärdigt med sig själv, och hans dagböcker från denna tid är fulla av regler för hans livsföring: "1. Gå upp kl. 5 och gå till sängs kl. 9 eller 10 och kanske sova två timmar mitt på dagen. 2. Inte äta för mycket, aldrig sötsaker. 3. Promenera en timme. 4. Bara ha *en* kvinna och bara en eller två gånger i månaden. 5. Göra allt själv (dvs. utan tjänstefolkets hjälp)." Sådana regler ställde han upp många gånger under årens lopp, men han hade tämligen svårt att följa dem, i synnerhet det fjärde budet, vilket även i Ryssland egentligen är det sjätte. Det vållade honom kval, och hans kamp för självförbättring led kanske sina ömkligaste nederlag på denna punkt. I sina Bekännelser skrev han om dessa studieår: "Av hela min själ önskade jag vara god, men jag var ung och lidelsefull och ensam när jag sökte det goda. Var gång jag försökte uttrycka min allvarligaste önskan, som var att vara moraliskt god, blev jag mött med förakt och hån. Men så snart jag gav efter för smutsiga lidelser, blev jag prisad och uppmuntrad."

1847 for han hem till Jasnaja Poljana för att i ensamhet



Jasnaja Poljanas huvudbyggnad, där Tolstoj föddes och med få avbrott bodde från 1856 till 1910. För att kunna ge plats åt hans talrika barn och barnbarn blev den ständigt tillbyggd. Här öppnade Tolstoj också en skola för böndernas barn. Han ville tillämpa ett disciplinsystem där mildheten skulle råda och där käppen var bannlyst. — Målning av V. Batuvin. Moskva, Statsmuseet.

fullborda studierna och företa en moralisk upprustning under gynnsammare förhållanden. Dagboken visar att det blev si och så med hans försök. Besviken lämnade han godset och kastade sig ut i Moskvas sällskapsliv. Den unge aristokraten var välsedd i de förnäma husen. Man såg honom på teatrarna, vid spelborden och senare på natten på mera skumma ställen. Han äcklades av detta liv, reste till Sankt Petersburg och fortsatte att leva rullan. Han hade kommit underfund med att man inte kom någon vart med filosofi och spekulation; det gällde att vara praktisk. Han ville ta sin juridiska examen och gå i statens tjänst. Det var 1848, det år Turgenev upplevde revolutionen i Paris, vilket gav honom en chock för livet, det år då Dostojevskij var som mest engagerad av de revolutionära idéerna. Den tjugoårige Tolstoj tycks inte ha intresserat sig för tidens strömningar. Han lät sig inte påverkas av den tyska idealismens tänkare, som eljest präglade generationen. Han höll sig tro-

get till 1700-talets författare, som för hans samtid var historia, för honom själv läromästare. Han avtecknar sig redan nu som en man som inte visar nämnvärd benägenhet att vara tidsenlig. Moderiktningar avskydde han och betraktade deras anhängare snarare som medlöpare och sensationsmakare än som sanna lärjungar, och hans självständighetsbegär fick honom ofta att inta ståndpunkter som föreföll dikterade av motsägelselusta.

Mitt under tentamina till den juridiska examen gav han upp igen och for tillbaka till Jasnaja Poljana, där han vistades de följande tre åren. Han försökte utan framgång komma till rätta med sina livegna bönder — det skildras i *En godsägares morgon* (1856) — inrättade en skola för deras barn, var en tid fredsdomare, men alla dessa praktiska göromål ledde bara till besvikelser. Det var på ett annat område hans energiska sökande skulle bli framgångsrikt.

Dagböckerna, där han hela tiden med skrupulös ärlighet analyserade sina få segrar och många nederlag, började ta formen av en diktning, där fiktionen ännu spelade en obetydlig roll men hans psykologiska introspektion och studiet av det egna jagets samspel med andras en desto större. Till sin egen förvåning höll han på att utveckla sig till författare. Trots sin självmedvetenhet — senare drog han sig inte för att jämföra sig med de största — kunde han aldrig riktigt förlika sig med det faktum att hans begåvning kom till rikaste uttryck i litterär produktion. Något av aristokratens förakt för "krafset" satt i honom, och det fanns perioder i hans liv då han var stoltare över att vara en duktig godsägare än över sina verk, stoltare över att vara folkupplysare och predikant än diktare.

Hans första genomförda litterära försök var *Gårdagens historia* (1851), där han detaljerat beskrev ett besök hos några vänner, registrerade samtalens förlopp och underströmmar, analyserade sina medvetna och omedvetna känslor och tankar, strävade att nå fram till motiven för sina reaktioner och slutligen försökte att på papperet överföra sina lösa och oväntade associationer när han hade kommit hem från samvaron och lagt sig att sova. Inte utan skäl har man i detta anmärkningsvärda fragment sett ett föregripande av Joyce och Proust, ja av den franska antiromanen.

Samtidigt hade Tolstoj vid endast tjugotre års ålder, i

sitt behov att komma till klarhet om sig själv och sitt förhållande till omvärlden, börjat skriva en självbiografi varav första delen, *Barndomen*, låg färdig 1852, följd av *Pojkåren* (1854) och *Ungdomen* (1857). Det vållade honom många kval att finna sin form — han måste skriva om berättelserna gång på gång. Av Sterne lärde han sig att leka med ämnet, Rousseaus Bekännelser blev en annan förebild, och till sist lyckades han skapa ett verk som bar hans egen stämpel. Det blev mera *Wahrheit* än *Dichtung*, ty även om han använde fingerade namn och inte följde det faktiska händelseförloppet, bygger berättelsen till övervägande del på det självupplevda. Friskast verkar Barndomen med skildringarna av livet på godset, den långa resan i diligens från Tula till Moskva, vårens ankomst till den gamla huvudstaden. Porträttgalleriet, med den excentriske informatorn och den viljesvage fadern, röjer redan förmågan att skapa fristående figurer. Kompositionen, som givetvis är koncentrerad kring hans alter ego, anteciperar genom att följa skilda linjer den decentralisering som blev så karakteristisk för hans stora romaner. Det som mest överraskade samtida läsare och som än i dag fascinerar är hans förmåga att utan att tillgripa poetiska ord eller stilmedel återkalla i och för sig obetydliga men intima detaljer, som får det svunna att träda fram igen. I de följande delarna fördunklas frambesvärjandet av det förgångna av en allt starkare moralisk analys, ett med säker hand utfört avslöjande av den helt unga människans egoism och mer eller mindre påtvingade hyckleri.

Självbiografin skrevs till stor del i Kaukasien, dit Tolstoj hade rest 1851 på uppmaning av brodern Nikolaj, som var officer i den kaukasiska armén. Det var möjligheterna att leva utanför civilisationen, nära det primitiva, som som lockade honom. Han trivdes väl i kosackbyn där han slog sig ner, och då han visade mod vid en träffning med de upproriska bergsborna, uppfordrades han att inträda i armén. 1852—54 hade han tjänst som officer, deltog i striderna (vilket inbragte honom Sankt Georgskorset), gick på jakt, spelade bort sin lön, ägnade sig åt de sköna kosackflickorna, läste (nu mest historia och samhällsvetenskap) och skrev. Våldsamma motsättningar brottades hela tiden i

hans inre. En afton skrev han, sittande på en trumma framför sitt tält, i dagboken: "Jag gav mig till att bedja för att få ro, kände hur en salig känsla lägrade sig över mig. Bönen var varken en begäran eller ett tack utan en längtan efter det höga, det goda." Nästa anteckning lyder: "Jag skrev ovanstående den 13 juni, och sedan har jag slösat bort min tid, ty samma natt förlorade jag på kortspel 200 rubler av mina egna, 150 av Nikolajs och blev skyldig ytterligare 500 — sammanlagt 850 rubler. Jag åkte till T., blev full och sov med en kvinna."

På Kaukasienupplevelserna bygger romanen *Kosackerna* (1863), där han ställer sin variant av den ryska litteraturens standardfigur, den överflödiga människan — här den bleksiktigt tankedigre Olenin — gentemot primitiva, dvs. naturliga människor: den kärnsunda, stolta kosackflicka han förälskar sig i, hans lyckligare rival och den gamle storjägaren Jerosjka. Ingen av dem är änglalika Rousseaufigurer. De stjäl, dödar, horar men tycks stamma från tiden innan människan åt av kunskapens träd och är därför oskyldiga. Tolstoj skildrar dem och deras kärvt poetiska värld på en gång objektivt och betagen av deras animaliska livsduglighet. Varken nu eller senare — så sent som i *Hadsji Murat* (1904) gav han efter för sin beundran av den impulsiva, ohämmade, instinktivt handlande människan — kunde han stå emot sin förälskelse i allt som gror omedvetet och handlar omedelbart. Några av hans bästa sidor är skrivna under denna förtrollning, som onekligen rimmade illa med den etik han efter hand byggde upp.

Krimkrig och mellanspel

1854 och 1855 deltog Tolstoj i fälttåget på Balkan och försvaret av Sevastopol, som gav honom stoffet till *Skildringar från Sevastopols belägring* (1855—56). De fördjupar den antiromantiska tendens som redan hade slagit igenom i Kaukasiennovellerna *Strövtåget* (1853) och *Skogshygge* (1855). I direkt polemik mot Kaukasienkrigens sångare *Bestuzjev-Marlinskij* (1797—1837), som på 30-talet hade hänfört de ryska läsarna genom sin skildring av hjältarnas makalösa dumdristighet och genom en pompös retorik, ersatte Tolstoj de fina orden med helt alldagliga, den ärorike

hjälten med porträtt av soldater, som utan bravader gör vad de blir satta till, och hävdade att mod inte var frihet från fruktan utan förmåga att behärska sin ångest.

I Sevastopol-berättelserna är polemiken inte bara litterär utan riktad mot kriget och hela dess väsen: blod, lidanden, död, galenskap, meningslös slakt. De problem som diplomaterna inte kan lösa kan inte heller avgöras med krut och blod. Tolstoj uppträder för första gången som undervisaren, använder verket till att föra fram sina åsikter, vilket också smittar av sig på stilen, som än höjer sig till det patetiska, än är sarkastisk, som när han talar om officerarna som är färdiga att krypa upp på sina fallna kamraters axlar för att nå den befordran som deras död öppnar vägen för. Berättelserna ligger på gränsen mellan reportage och diktning. När Tolstoj vill återge vad en sårad tänker före sin död tillgriper han den inre monologen, som skulle bli ett av hans karakteristiska stilmedel.

En så sannfärdig skildring av krigets verklighet hade man inte tidigare sett i rysk litteratur. Berättelserna väckte mycket riktigt uppseende och fastslog hans namn. Hemingway och andra stora krigsskildrare från vårt århundrade har vidgått sin skuld till dem.

Efter Krimkrigets avslutning utträdde Tolstoj ur krigstjänsten och tillbragte de följande åren dels på godset, dels i Moskva och Sankt Petersburg. Han mottogs till en början med öppna armar i de litterära kretsarna men kände sig illa till mods i denna miljö. De ideologiska diskussionerna uppfattade han som svammel och fåfänglighet, medan de andra irriterades av hans egendomliga blandning av aristokratisk arrogans och förkunnelse av kristliga dygder, av enkelspårigt konsekvensmakeri och paradoxal skarpsyn. Han fick dem att stegra sig när han frejdigt påstod att han inte alls intresserade sig för köpmansklassen och prästsönerna, som ju rekryterade de nya, tongivande kretsarna, utan bara för överklassen och bönderna. Alldeles på tok gick det när han framkastade att George Sands hjältinnor, om de över huvud existerade, borde bindas vid bödelskärran och drivas genom Petersburgs gator. Det urartade till gräl, som kulminerade en kväll i Nekrasovs bostad. Den upprörde Turgenev sprang fram och tillbaka på golvet, medan Tolstoj låg utsträckt på en divan och mumlade: "Se,

hur han ränner fram och tillbaka svängande på sina demokratiska höfter." Medlem av gänget blev han aldrig.

1857 gjorde han sin första resa till Västeuropa och stannade flera månader i Frankrike och Schweiz. Han ämnade sig också till Rom, men rouletten i Baden-Baden slukade hans pengar, och han måste vända hem. Resan bekräftade hans efter hand rotade övertygelse att civilisationen stod i vägen för det goda livet (berättelsen *Luzern*, 1857).

1859 skrev han *Familjelycka*. Den inte alldeles vällyckade romanen var hans sätt att underrätta en ung kvinna, som var på vippen att bli hans hustru, att ett äktenskap mellan dem skulle sluta olyckligt. Liksom han hade plundrat kriget på all dess grannlåt, avromantiserade han här förälskelsen, vars stadier han följde från hänförelsen till desillusionen, tills kärleken kommer till ro i gemenskapen om barnet. Titeln är kanske ironiskt menad.

1860 anträdde Tolstoj sin andra Europaresa, som förde honom till Tyskland och Frankrike, Italien och England. Han hade inte uppgett sin tanke att grunda en skola för böndernas barn, och resan hade till ändamål att studera skolor och pedagogiska system. Han gick grundligt till väga, bevistade undervisningen i tjogtals skolor och samlade all den pedagogiska litteratur han kunde komma över. Thomas Mann har i sin essä Goethe und Tolstoi skildrat den bestörtning Tolstojs plötsliga besök på ett gymnasium i Weimar väckte. Efter hemkomsten inrättade han en skola på Jasnaja Poljana som skulle vara en förebild för den ryska byskolan. Han skrev själv läroböckerna och genomförde en nästan individuell undervisning. Barnen skulle inte betungas med "onyttiga" kunskaper utan lära det väsentliga, dvs. vad de hade bruk för i praktiken, och fostras till människor. I en pedagogisk tidskrift redogjorde han för sina teorier, men genom att sin vana trogen ställa dem på sin spets lyckades han endast framkalla en storm emot sig i den pedagogiska världen.

1862 gifte han sig med den artonåriga Sofia Andrejevna Bers. Därmed begynte ett nytt avsnitt i hans liv.

Krig och fred

Äktenskapet inledde en rad lyckliga år. Det började annars tämligen stormigt, ty Tolstoj lät en av de första dagarna,

mera ärligt än klokt, sin hustru läsa hans dagbok. Den helt unga kvinnan, som var okunnig om livets realiteter, blev uppskakad av dess öppenhjärtighet. Men de återfann harmonin. Han som såg med djupt förakt på den fria kärleken och kvinnans emancipation förverkligade tillsammans med hustrun sin dröm om familjelivet, vars oförliknelige skildrare han de närmaste åren skulle bli. Hon tog fler och fler av det praktiska livets bördor på sig; barnen — de fick tretton — började snart uppfylla Jasnaja Poljana, och han kände det som om allting dessa år blommade kring honom. Själv tog han 1863 itu med sitt livs äregirigaste projekt, romanen *Krig och fred*. Det tog honom sex år att skriva den. Hans hustru renskrev utkast efter utkast åt honom.

Ursprungligen ämnade han skildra en dekabrist som 1856 vänder tillbaka från trettio års förvisning till Sibirien och blir konfronterad med det aktuella Ryssland. Tolstoj ville berätta hur den hemkomne mötte allt det nya som sköt upp efter Krimkrigets slut — den tilltagande politiseringen, teoretiseringen, den självtagna rätten att tala å folkets vägnar — med samma skepsis som han själv. Av denna roman blev bara några få kapitel skrivna. Medan han utformade dekabristens gestalt, som till sist skulle bli Pierre Besuchov, slog det Tolstoj att han för att ge honom perspektiv måste gå tillbaka till den avgörande tilldragelsen i hans liv, dekabristupproret 1825. Men då Pierre redan vid denna tidpunkt var en mogen man med en livsåskådning och en ideologi, blev Tolstoj tvungen att gå ännu ett steg tillbaka. Han måste skildra hans ungdom, dvs. hans deltagande i kriget mot Napoleon 1812. På detta stadium i bokens tillblivelse kallade han den planlagda romanen *Tre epoker* (1812, 1825, 1856). Kapitlen om 1825 blev heller aldrig skrivna, även om Tolstoj senare flera gånger tog upp dekabristupproret igen. Det väldiga stoff som öppnade sig för honom då han tog itu med att studera Napoleons angrepp på Ryssland 1812 och den ryska krigföringen, som förvandlade nederlaget till den slutliga segern över Europas usurpator, grep honom till den grad att han lät både 1856 och 1825 falla.

Men åter tvingas han bakåt i tiden. Den nationella lyftning som 1812 innebar kunde enligt hans mening endast förklaras mot bakgrunden av de tidigare försmädliga neder-

lagen i striden mot fransmännen, alltså Austerlitz 1805. Det bjöd honom också emot att bara skildra segern.

Titeln hämtade han från Proudhon, som i en traktat med samma namn hävdat att kriget hade uppstått först i det ögonblick människorna hade slutit sig samman i stater: det är en frukt av staten. Tolstoj ansluter sig till denna synpunkt. Han bekänner sig visserligen ännu inte till anarkismen, men man märker tydligt hans aversion mot staten.

Fast det gällde en av de stora epokerna i Rysslands historia, förelade han sig som en av sina uppgifter att avromantisera den. Den skulle framstå på samma sätt som verkligheten utanför dörren. Sitt mål nådde han på flera vägar. En av de mest iögonfallande var den medvetna avheroiseringen. Han kom de konventionellt erkända stora männen så tätt inpå livet att de framstod som högst oromantiska hjältar. Det beredde honom ett direkt nöje att skildra dem i situationer som blottade dem, som då han lät Napoleon "under stånk och stön" utsätta sin breda rygg och sitt feta, håriga bröst för kammartjänarens borste.

Denna avheroisering hänger samman med hans nästan patologiska begär att se sanningen i ögonen och hans syn på historien, som genomsyrar hans skildring av människor och händelser och som han dessutom, utan småaktig rädsla för att upprepa sig själv, utvecklar i romanen så att den hotar att bli en historiefilosofisk avhandling. Mycket kortfattat går denna syn ut på att historien är en kedja av rörelser som företas av skilda nationer. Det som sätter i gång dem är ett så komplicerat nät av orsaker att de inte kan analyseras, endast sammanfattas i irrationella begrepp som "öde" eller "lag". Sakerna händer för att de inte kan låta bli att hända, för att ödet vill det. Därför gör statsmän och fältherrar ett fatalt misstag när de i sin fåfänga tror att de kan dirigera historien. Den störste narren av alla är Napoleon, som inbillar sig att det är han som har satt i gång angreppet på Ryssland och att segrarna beror på hans militära



Den tjugotvååriga Sofia Tolstoj, född Bers, fotograferad 1866 med barnen Tatjana och Sergej. Sammanlagt tretton barn (varav fem dog tidigt) födde den goda hustrun, samtidigt som hon tillbringade dagar och nätter med att renskriva Tolstojs romaner, som han ständigt ändrade och förbättrade. Mycket självupptagenhet och dåligt humör måste hon tåla de fyrtioåtta år deras samliv varade, tills Tolstoj kort efter sin åttiotvåårsdag flydde hemifrån för att förverkliga sina ideal.

geni. Han är föremål för Tolstojs bitande ironi, medan författaren sympatiserar med den ryske överbefälhavaren Kutuzov, som vet att ingrepp i händelsernas gång bara är av ondo. Hans skenbara indolens är i själva verket vishet.

I denna syn på historien som flodvågor, som ovisst varför river allt och alla med sig och vilkas kraft inte beror på den enskilda, än så geniala personligheten utan på de anonyma massorna, låg inte bara Tolstojs aristokratiska förakt för

alla uppkomlingar, antingen de var kejsare eller statsmän, utan också hans aktuella polemik mot samtidens utopister.

Men hans filosoferande över historien, som ofta känns som en tung ballast, är en sak; en annan är hans målning av epoken. Han förstår att frammana det förflutna med smådrag utan att belasta det med historiskt staffage. För övrigt var så mycket i hans ungdoms Ryssland ännu så likt tiden ett halvt sekel tillbaka, att han inte hade svårt att återuppliva de petersburgska salongerna, Moskvaadelns mera provinsiella liv, herrgårdarnas atmosfär. Det rent historiska kom han närmast i berättelsen om krigets förlopp, där han ofta endast med lätt hand omskrev sina källor. Sina egna soldatupplevelser utnyttjade han med samma överlägsenhet, antingen det gällde att skildra förberedelserna för ett artilleribombardering eller den högt spända förväntan soldaten på permission erfar när han närmar sig sitt hem. För stridsskildringarna hade han både sina erfarenheter och Stendhals berättelse om Fabricios upplevelse av Waterloo (i Kartusianklostret i Parma) att stödja sig på. Över den mäktiga duk som Tolstoj spände upp passerade fransmännens, österrikarnas och ryssarnas kejsare, Napoleons käcka marskalkar, Habsburgarnas drivna diplomater och de preussiska strategerna, som förberedde slagen med vetenskapligt pedanteri. Det blev inte många kvar på piedestalerna. Inte heller hans berömda landsmän, även om de inte tar sig fullt så ynkliga ut som representanterna för det högmodiga Västerlandet. Värme i stämman får han först när han talar om de namnlösa soldaterna och de få officerare som inte stack av mot dem. Ty det var de och det ryska folkets spontana resning mot ockupanten som vann segern över Napoleon.

Krig och fred är emellertid mer än en historisk roman. Det som ligger i titelordet "fred" — skildringen av familjerna Rostov, Bolkonskij, Kuragin osv. — upptar hälften av det stora verket. Det är balans mellan de två elementen. Författaren företog denna fördelning utifrån övertygelsen att hur katastrofala de historiska händelserna än är, så går det dagliga livet mer eller mindre oanfäktat vidare. Elementära fakta, födelsen, det dagliga brödet, kärleken, döden, var väsentligare för epokens människor än den s. k. historien. Hur skickligt han än återgav kriget, hur insatt



När Tolstoj 1857 i Paris gick förbi Napoleons grav i Invaliddomen utropade han: "Gräsligt att man gör denne förbrytare till en gudom." Hans porträtt av kejsaren i Krig och fred är också föga smickrande. Napoleons militära geni var för Tolstoj en legend. Här ses Napoleon, spelad av V. Stnjeltjik i den monumentala ryska filmversionen av Krig och fred från 1965, inspektera sina truppers framryckning mot Moskva efter slaget vid Borodino 1812.

han än var i det diplomatiska och politiska spelet, var det kanske i skildringen av det elementära livet som hans talang fick sitt frodigaste uttryck.

I detta försök att gripa totaliteten blev hans persongalleri oerhört stort. Det uppträder sammanlagt 559 personer i romanen. Det beundransvärda är inte myllret utan den säkerhet varmed varje enskild är tecknad. Alla, från huvudpersonerna — de är ett tiotal. — till bifigurerna, är återgivna med sådan precision och kraft att de får kött och blod, tänker och känner var och en på sitt sätt. Tolstoj har avlockat dem deras karakteristiska drag, lyssnat sig till allt det var-

med människor röjer sig och med en sällsynt intuition slutit sig till deras tankar och känslor. Hans mottaglighet tycks vara gränslös och hans öppenhet för intryck alltid lika vital. Hans personer lever i en värld som upplevs genom syn, lukt och känsel — som vi själva gör när vi är i bästa form.

Beträffande de historiska personerna lät han sig inspireras av sin vidsträckta läsning, bildade sig sin egen mening om dem och lät karakteristiska detaljer bli bestämmande för gestalternas utformning. För de uppdiktade personerna hämtade han till stor del modellerna från sin egen familje- och vänkrets. Till de redan nämnda kom hustruns yrhätta till syster, som blev förebilden för Natasja. Och han drog sig inte för att lägga in många av sina egna såväl yttre som inre drag hos två huvudpersoner: Andrej Bolkonskij och särskilt Pierre Besuchov, vars något tafatta uppträdande återger hans egen brist på världsmannamässig korrekthet i sällskapslivet och vars inre kamp och sökande avspeglar hans eget motsägelsefyllda sinne.

Tolstoj uppfattade romanen som en total avspegling av livet. Det tvang honom att dra in sociala, politiska och filosofiska problem i framställningen. Att ställa och dryfta problemen, visa vilken roll de spelar i tillvaron, hörde enligt hans uppfattning till romanens uppgifter. Detta medför att åtskilliga av hans personer måste stå på en intellektuellt och känslomässigt relativt hög nivå och att deras samtal och tankegång höjer sig över banaliteternas värld. Den nästan permanenta debatt om gott och ont, om mening och absurditet som försiggår i Krig och fred har utan tvivel bidragit till verkets livskraft. De problem Besuchov och Bolkonskij brottas med har en så allmän karaktär att de är lika aktuella i varje generation. Men att de i så hög grad engagerar läsaren beror på att Tolstoj själv var engagerad. Visserligen var han iakttagaren, en mycket skarp iakttagare, men han stod inte utanför sina personers värld. Att han själv var aktiv deltagare är betingelsen för den illusion av liv som han förmådde skapa, också när han rörde sig med abstraktioner. Därigenom blev hans personer och problem inte kopior av liv utan levande liv.

För att hålla samman sitt väldiga persongalleri hittade Tolstoj på en särskild teknik. Han gav varje figur ett kännetecken, ett signalement, som meddelades när personen trädde in på scenen. Prinsessan Maria omtalas aldrig utan att hennes "strålande" ögon nämns, hennes svägerska, den småväxta Liza Bolkonskaja, uppträder inte utan att det faller en anmärkning om de mörka fjunen på hennes alltför korta överläpp. Helena Kuraginas vackra marmorskuldror lyser var gång hon gör sin entré. Dessa "ledmotiv" upptog Thomas Mann i Buddenbrooks, som också i andra avseenden står i skuld till Tolstoj.

Det var inte den enda nyskapelsen. Tolstoj använde som sagt *stream of consciousness*: i stället för att som tidigare författare ordna tankarna efter bestämda förlopp — vilket Tolstoj ansåg helt orealistiskt — lät han gång på gång sina personers tankevärld framstå så kaotisk, så blandad av stort och smått, klart och dunkelt som den i verkligheten var. Också hans decentraliseringsprincip är anmärkningsvärd. Romanen har inte *en* bestämd huvudperson utan flera "hjältar", inte *en* huvudhandling utan många handlingar, inget bestämt problem utan många. Romanen handlar lika mycket om Pierre Besuchovs utveckling från yngling med glupsk livsaptit till en mogen man som om kriget mellan Napoleon och Ryssland och om andra nationella, historiska, filosofiska och etiska problem. Man kan därför omöjligen finna en enkel formel för verket, vilket många utan framgång har försökt.

Krig och fred bärs inte upp av en dramatisk komposition som Dostojevskijs romaner utan glider fram som en flod, än snabbare, än långsammare. Scen följer på scen — de är inte sammanbundna utan står var för sig som avrundade och slutna mikrokosmer. Det som håller det hela samman är illusionen av tid som går, illusionen av rörelse som fortplantar sig till läsaren. Men att romanen, som ofta hävdats, skulle sakna struktur är felaktigt. Den dolda benstommen är kontrastprincipen, som redan titeln antyder och som vilar på uppfattningen av livet som sorg och glädje som vandrar tillsammans. De goda familjerna står gentemot de lågsinnade, massorna gentemot individerna. Även i de enskilda scenernas följd iakttar man kontrasten som organiserande princip. Då Pierre vill döda Napoleon, räddar han i stället ett barn; då han på grund av fångarnas avrättning mister sin tro, återfinner han den vid mötet med bonden

Karatajev, som är Tolstojs språkrör. Hos honom nedlade Tolstoj sin förtröstan på tillvarons irrationella krafter, som det bara gällde att låta sig styras av.

Anna Karenina

Tolstojs nästa stora roman var *Anna Karenina* (1877). Idén till den hade han fått 1870, men han måste igenom en "filosofisk raptus", varvid särskilt Schopenhauer upptog honom, och ett misslyckat försök att skriva en historisk roman om Peter den store innan han 1873 koncentrerade sig på berättelsen om den fallna kvinnan. Inspirationen fick han från tilldragelser i sin närmaste omgivning, men snart vidgade sig horisonten från ett triangeldrama till ett panorama över livet i Ryssland på 1870-talet. Mot denna breda bakgrund skildrade han två äktenskap, Annas och Ljovins.

Den vackra Anna Karenina, som trots att hon tillhör en tämligen depraverad societetsmiljö har bevarat sin själs renhet och sin ursprungliga kvinnlighet, lever i ett glädjelöst äktenskap med strebern Karenin. Då hon på en bal möter den elegante och virile gardesofficeren greve Vronskij är det slut med hennes vegeterande tillvaro. Trots att hon stretar emot drivs hon av sin sent väckta passion in i ett förhållande som får följder. Också han, som bara hade räknat med en mondän förbindelse, rycks med och satsar allt på sin kärlek. De river alla broar och försöker att endast leva för varandra. Men försöket misslyckas. Vronskij kan inte nöja sig med denna instängda tillvaro, ju mer han söker tillfredsställa sina intressen, desto svartsjukare blir hon. Vad som varit en triumferande seger över fördomar, familjehänsyn och förpliktelser — Anna har ett barn i första äktenskapet — slutar i tomhet, förebråelser och desperation. Utom sig av besvikelse och sorg kastar sig Anna framför ett framrusande tåg.

Som motto hade Tolstoj anbragt Bibelns ord om att "min är hämnden", vilket har gett anledning till många sinnrika tolkningar. Den riktigaste är väl att det tillkommer Herren och icke människor att döma i denna sak. Tolstoj gjorde det inte heller lätt att döma. Anna blir i hans framställning en av världslitteraturens mest charmerande kvinnogestalter, hennes egoistiske och kalle man ger en plausibel grund för äktenskapsbrottet, och även om Vron-



"Anna Karenina är ett fulländat konstverk", sade Dostojevskij, som annars inte såg med blida ögon på Tolstojs berömmelse. "Det finns i denna roman ett mänskligt budskap, som man ännu inte har hört i Europa och som är nödvändigt för Västerns folk." En oförglömlig tolkning av den vackra och begåvade societetskvinnan, som drivs i döden av sin kärlek, gav Greta Garbo i Clarence Brownes filmatisering från 1928.

skij i sin mera animaliska än intellektuella styrka kanske inte är någon idealgestalt, förstår läsaren att den känslosvultna Anna måste falla för honom. När Tolstoj ändå låter Anna lida skeppsbrott och därmed indirekt fäller sin dom,

så beror det på att hon har brutit mot lagen. Hennes brott består inte så mycket i själva fallet som i att hon i sin passion har glömt allt annat. För den offrar hon allt — hänsyn till samhällsordningen, mannen, sonen, ja till sist även sin älskare, som hon tar kål på med sin svartsjuka. Inte utan påverkan från Schopenhauer inkarnerade Tolstoj i Anna livsinstinkten, vars otyglade kraft leder till förstörelsen.

Gentemot paret Anna—Vronskij ställde Tolstoj paret Kitty—Ljovin, som är modellerat efter honom själv och hans hustru. Ljovins frieri är faktiskt ett återberättande av hans eget, och skildringen av livet på godset en avspegling av de första åren i hans äktenskap.

Ljovin, hans alter ego, har inte glömt sina förpliktelser gentemot andra, han söker ständigt en mening med sitt liv och är på evig jakt efter sanningen. Hans sökande, som driver honom att pröva de mest skilda lösningar, som alla förkastas, leder honom till klarhet först då han inser att varken förnuft, intellekt eller vetenskap kan ge livet mening. Endast tron på Gud och hans bud innebär ett tillfredsställande svar. Vi skall leva för något vi inte förstår, leva för Gud som ingen kan definiera eller fatta. Så tror den ryske bonden, och av honom lär Ljovin att så måste det vara. Vad Anna aldrig förstod lär sig Ljovin av det enkla ryska folket.

Trots sin uppenbara tendens är Anna Karenina ett helstöpt konstverk, skapat med kraftfullhet. Tolstoj har löst den svåra uppgiften att berätta två jämsides löpande historier, och genom en försiktig men konstnärligt verkningsfull användning av symboler binds romanen samman i en fast komposition. Sålunda varslar olyckan på bangården i romanens början om hjältinnans ändalykt på dess sista blad. Också här låter Tolstoj scen följa på scen, så intensivt upplevda att läsaren direkt hör hästtrampet över turfen och känner lukten av gräset och karlarnas svett, när Ljovin under höslåttern kappas med gårdens folk. Där finns en rikedom på konkreta ting som aldrig, såsom hos naturalisterna, får karaktär av uppräkning utan har sitt existensberättigande i det faktum att författaren är väl förtrogen med dem. Bara det att stiga upp, tvätta sig, klä sig, stoppa på sig tändstickor och cigarretter osv. förmår han såsom i inledningskapitlet skildra så att det fysiska välbefinnandet



Maxim Gorkij och Leo Tolstoj, som möttes för första gången 1900, förenades i en uppriktig vänskap, fastän deras åsikter i många fall var ytterst olika. Båda hyste en djup kärlek till folket, båda såg med skarpa och kritiska ögon på den sociala och politiska orättvisa som omgav dem. I sin minnesbok om "trollkarlen" från Jasnaja Poljana, utgiven 1919, berövar Gorkij honom helgonglorian men får härigenom människan att framträda klarare. — Vågorna tycks ha gått höga då N. N. Agapova utförde denna teckning.

smittar av sig. Realismen som framställningsform torde i denna roman ha nått sin höjdpunkt.

Tolstojanismen

Skildringen av Ljovins sökande visade att Tolstoj befann sig i en kris. Den skulle bli den svåraste i hans liv. Den livsbejakelse han de föregående åren hade förkunnat avlöstes av rådvillhet, och han stod flera gånger på randen till sinnessjukdom och självmord. Döden kastade alltfler skuggor in över det liv han älskade så högt. Det blev ett pinande problem hur han skulle möta sin egen död. En natt då han var långt österut i ett så livsbefrämjande ärende

som att köpa jord, upplevde han i en hallucination dödens ankomst. Denna konfrontation ledde till att han gjorde upp räkningen i *Bekännelser* (1879) och började formulera sina trossatser, som efter hand skulle samlas i det man har kallat *tolstojanismen*. Att bli religionsstiftare hade ända från hans tidiga år varit en av hans ambitioner.

Samvetets röst, som så ofta hade oroat honom, blev kärnan i hans lära. Liksom Sokrates var han övertygad om att den aldrig kunde ta fel, och han gick så långt som till att identifiera den med Gud. Kärlek till Gud var kärlek till den moraliska lagen. Endast genom att följa den kunde en människa bli lycklig och i stånd att möta sin död. I en personlig tolkning av Bergspredikan fann han så att säga dess paragrafer, som han sammanfattade i fem bud, vilka enligt hans mening utgjorde huvudinnehållet i Kristi lära: 1. Du skall icke vredgas på din broder. 2. Du skall icke skiljas från din hustru. 3. Du skall aldrig avlägga ed. 4. Du skall icke sätta dig upp emot det onda. 5. Du skall älska dina fiender. — Det var ett slags urkristendom utan kyrka, dogmer och mystik. Sakramenten ingår inte i den, inte heller tron på Kristi uppståndelse eller själens odödlighet. Den utvecklades småningom till en morallära, som översatt till ett modernare språk förkunnade de goda gärningarna, passivitet gentemot det onda, sexuell avhållsamhet, frivillig fattigdom och kroppsarbete. Den konsekvens varmed han förfäktade sin lära bringade honom i motsättning till myndigheterna och ledde till hans exkommunikation ur den ryska kyrkan. Många av hans skrifter kunde bara tryckas i utlandet och smugglades in i Ryssland. Läran fick många anhängare i det förrevolutionära Ryssland, som sökte en väg ut ur sin förtvivlade situation. Jasnaja Poljana blev en vallfartsort, dit pilgrimer sökte sig för att nå en lösning på sina personliga problem.

Praktiska resultat på det politiska planet fick hans lära för Gandhi, vars icke-våldsprinciper delvis gick tillbaka på Tolstoj.

Flykt och död

Moralisten Tolstoj tog nu också avstånd från sin konst, skrev traktater och folkligt undervisande berättelser. I skriften *Vad är konsten?* (1897) gick han så långt att han förkastade hela kulturarvet. Endast den religiösa konsten fann nåd, resten var överflödigt, odågors och aristokraters påhitt. Homeros och Fidias som han hade älskat, Tizian och Rafael vilkas tavlor han hade stått beundrande inför i Dresden, Bach och Beethoven vilkas musik så många gånger hade gripit honom, Goethe och Shakespeare som väl var de han stod närmast i format — alla blev de avspisade som dåliga konstnärer, som inte hade koncentrerat sig på det enda nödvändiga: det goda livet.

Trots denna förnekelse skrev han de sista trettio åren av sitt liv en rad verk som visade att det fanns mera kraft hos den gamle än hos många unga förmågor, bland dem det mäktiga dramat *Mörkrets makt* (1886), berättelserna *Ivan Iljitjs död* (1889), *Djävulen* (1890), *Fader Sergius* (1898), *Efter balen* (1903). Mest uppseende väckte *Kreutzersonaten* (1889) och hans sista stora roman, *Uppståndelse* (1898).

Kreutzersonaten är ett artistiskt kraftprov. Berättelsen är lagd i munnen på den upprivne Posdnysjov, som just har blivit frikänd för ett svartsjukemord på sin hustru och nu under en lång natt i en järnvägskupé berättar sitt äktenskaps historia: ett avslöjande av "sängkammarens tragedi" och en hätsk anklagelse mot kvinnan. Man undrar ovillkorligen hur det kunde komma sig att Tolstoj, som så poetiskt hade skildrat förälskelsen och förhärligat äktenskapet och familjen, nu kunde påstå att äkta makar gjorde bäst i att leva som bror och syster.

Förklaringen ligger i hans eget äktenskap. Hans hustru hade inte kunnat följa honom i hans idéutveckling. Den andliga klyftan mellan dem blev allt större, och familjelivet hindrade förverkligandet av hans ideal. Han drog då slutsatsen att när hustru och barn stod i vägen för hans fullkomning, så måste äktenskapet vara av ondo. Men det finns undertoner i berättelsen som tyder på att detta resultat, som kom som en överraskning för honom själv, till en viss grad var en rationalisering av djupare känsloskikt. Han kom att hata könet, som hela livet hade ridit honom som en mara, liksom han kom att förakta orsaken till hans ständiga fall: kvinnan.

Uppståndelse blev Tolstojs sista stora uppgörelse med civilisationens konventioner och lögner. Furst Nehljudov,

som är domare i en rättegång mot en ung kvinna som är anklagad för mord, upptäcker att hon är identisk med den unga flicka han för flera år sen har förfört, övergivit och därmed bringat på glid. I ruelse över sin handling beslutar han att följa henne till Sibirien. Under processen blir han övertygad om att hon inte är skyldig till mord, men hon blir dömd därför att samhället inte är intresserat av rättvisa och det juridiska maskineriet är inhumant och formalistiskt. De som styr det står på ett lägre moraliskt plan än dem som de är satta till att döma. De ger sig ut för att vara goda borgare men är i verkligheten hycklare. Ingen bekymrar sig om folkets nöd eller om religionen. Allt är tomma ord.

Tolstoj önskade alltmera brinnande att förvandla sin lära till gärning. Han försökte i det dagliga livet, men vad hjälpte det att han själv plöjde en liten del av sin jord, själv lappade sina stövlar, när han hela tiden använde främmande arbetskraft på sitt gods, hela tiden var greven på Jasnaja Poljana? Han ville ge jorden till bönderna, inkomsterna av sitt verk till välgörande ändamål, leva helt och hållet av sina händers arbete. Men hans hustru opponerade sig, värnade om boet för sig och barnen. Det blev en tragisk kamp. Barnen delade sig i två läger, de flesta höll med modern. Lärjungarna blandade sig i stridigheterna. Tolstoj försökte tre gånger fly men vände tillbaka.

För fjärde gången lämnade han hemmet den 28 oktober 1910, smög sig ut ur huset om natten, efterlämnande ett brev till hustrun där han bad henne förstå att han inte längre kunde leva i lyx och att han nu gjorde vad gamla män hade gjort före honom och lämnade det världsliga livet för att få frid i ensamheten. Sofia Andrejevna försökte begå självmord och måste hållas under bevakning. Tolstoj reste till ett kloster där hans syster var nunna. Här uppehöll han sig ett par dagar och drog sedan vidare. Han ville till Kaukasien eller Bulgarien, men hans planer var vaga. På ett tåg söderut blev han sjuk, och en läkare lyckades övertala honom att avbryta resan. På den lilla stationen Astapovo fördes han in i stinsens hus, där han dog den 21 november 1910. Två dagar senare blev han begraven på "den gröna käppens plats".

Leskov — konsten att berätta

Det ursprungliga i all berättarkonst, att helt enkelt berätta en historia, hade i de stora realisternas verk blivit mindre väsentligt. Pusjkin hade gjort det i sin experimenterande prosa, Gogol hade fortsatt. Det kan diskuteras om inte flera av hans berättelser, i vilka sinnrika hjärnor försöker inlägga alla möjliga tolkningar, t. ex. Näsan (VIII: 482), helt enkelt är dråpliga historier. Men med Turgenev, Dostojevskij och Tolstoj gick traditionen förlorad. Den kom tillbaka med *Nikolaj Leskov* (1831—95), som först eftervärlden har tillerkänt den plats han förtjänar.

Att samtiden inte gjorde det beror dels på att hans författarskap låg utanför den allmänna strömmen, dels på att han vid sin debut råkade i konflikt med den härskande opinionen. Hans bakgrund var också en annan. Han växte upp på en liten gård, där föräldrarnas fattigdom hindrade honom från att få en ordentlig skolgång. Föräldralös vid sexton års ålder måste han ta en anställning som kontorist, blev senare godsförvaltare och handelsresande. Det gav honom en kännedom om folket, en respekt för dess traditioner, som när han trettio år gammal dök upp i Sankt Petersburg gjorde det omöjligt för honom att helhjärtat ansluta sig till någon ideologi. Själv progressiv såg han snabbt att de unga hetsporrarna inte hade några verkliga kontakter med massorna utan lät sig förblindas av idéer. En missförstådd artikel om nihilisterna ledde till en bojkott av honom, vilket han besvarade med två antinihilistiska romaner, som många år utestängde honom från de rätta kretsarna. Kritiken teg helt enkelt ihjäl honom, och först efter sin död fick han upprättelse.

Den kom från två håll. Dels från 1900-talets prosatörer, som var trötta på sedeskildringar och problemromaner och satte värde på hans förmåga att berätta en historia, dels från Gorkij som lovordade hans upptäckt av folkets gömda resurser av livsduglighet och naturbegåvning. Ty gentemot den ryska litteraturens klassiske hjälte, den överflödiga människan, satte han gestalter som trots alla hinder klarade sig igenom, så i *Den förtrollade vandringsmannen* (1874). Leskov använder här en berättarmetod som skulle bilda skola. Historien om vandringsmannens många förunder-



"Det är märkvärdigt att man läser Dostojevskij så mycket, jag begriper inte varför!" sade Tolstoj en dag till Gorkij, och han fortsatte: "Det är en skam att man inte läser Leskov. Han är en äkta författare. Har Ni läst honom?" Gorkij svarade: "Ja, jag tycker mycket bra om honom, i synnerhet hans språk." Tolstoj: "Han kände verkligen det ryska språket och kunde trolla med det." — Ilja Repins porträtt av Leskov från 1880 röjer "den milde skeptikern", som Gorkij vid ett annat tillfälle kallade Leskov.

liga upplevelser — han har bl. a. varit barnpiga, medicinman hos tatarerna, hästuppköpare för armén, innan han klappar på klostrets port för att bli munk — är lagd i hans egen mun, vilket ger författaren möjlighet att återge hans språk rent och oförfalskat. Och detta kände han i grunden, ja han kunde inte låta bli att följa den folkliga ryskan i alla dess nyckfullheter, så normalprosan hotade att sprängas. Det är orsaken till att Leskov är så föga känd i utlandet — han är egentligen oöversättlig. *Lady Macbeth från Mtsensk* (1865), som kallt och sakligt berättar om en köpmanshustrus mord på sin man för att han står i vägen för hennes passion för en yngre, är mest känd i Väst, kanske beroende på att Sjostakovitj lade den till grund för sin opera Katerina Ismailova.

Det var från ett inre, ett fördolt Ryssland som Leskov hämtade motiven till sina berättelser. Åtskilliga utspelas i en andlig miljö, som annars bara Dostojevskij hade skildrat, såsom romanen *Prästerskap* (1872), där han med varm humor berättar om domprostens kamp för att hålla ihop sin församling gentemot tidens otro och anslagen från de gammaltroendes sida. Fastän djupt engagerad i den ortodoxa kyrkan, och därför ofta dess kritiker, visade Leskov förståelse för annorlunda troende, vilket han bl. a. visar i den mästerligt berättade *Den förseglade ängeln* (1873), om hur gammaltroende genom list får tillbaka en helig ikon som myndigheterna har konfiskerat, och *Vid världens ände* (1876), som berättar om en missionerande biskop i Sibirien som räddas av de infödda i ödemarken och kommer till slutsatsen att missionsarbetet, i varje fall som det bedrivs, är ett missförstånd.

Leskovs populäraste historia, bekant för varje barn i Ryssland, är *Mästersmeden från Tula* (1882), som handlar om hur Alexander I av engelsmännen fick en loppa av stål i naturlig storlek och ville ta reda på om smeder i Tula kunde överträffa engelsmannens konst. Den vänsterhänte smeden gjorde det genom att ge loppan en guldsko på varje ben, ty "en ryss kan allt".

Generationsskiftet

Alla de som hade skapat den ryska litteraturens guldålder var, med undantag av Aksakov, födda mellan 1818 — Turgenevs födelseår — och 1831 — Leskovs. Deras produktion ligger mellan slutet av 40-talet och slutet av 80-talet. Därefter står bara Tolstoj kvar som en ensam ek, medan skogens andra fagra träd för längesen har fallit. De följande generationerna kunde inte upprepa miraklet. Inte för att 30-, 40- och 50-talen inte frambringade förmågor, men det var som om nationen måste återställa balansen i sitt intellektuella liv och de finaste begåvningarna inriktade sig på andra områden. De blev målare (Repin), musiker (Tjajkovskij, Musorgskij, Rimskij-Korsakov), vetenskapsmän (Mendelejev, makarna Kovalevskij, Metjnikov, Pavlov). Liksom den litterära guldålderns män hade gjort litteraturen till en världslitteratur, gav denna generation rysk naturvetenskap, rysk musik och målarkonst internationellt format. Först med Tjechov (född 1860), Gorkij (född 1868), Bunin (född 1870) och symbolismens diktare (Brjusov, Belyj och Blok) trädde det åter fram en författarkull som förmådde förvalta arvet.

Den ryska litteraturen

Av Nils Åke Nilsson

Från symbolism till revolution

En ny tid för poeter

I sina minnen har den ryske litteraturkritikern Kornej Tjukovskij berättat om när Alexander Blok (s. 432) för första gången läste sin berömda dikt Den okända. Det var en vacker aprilkväll, och allt vad Petersburg hade av unga modernister var som vanligt samlade till den poetiska "midnattsmässa" som varje onsdag hölls hos poeten Vjatjeslav Ivanov i hans tornvåning.

> Från tornet ledde en utgång till det sluttande taket, och i den ljusa Petersburgsnatten steg vi alla, konstnärer, poeter, artister, berusade av dikter och vin, ut under den vitbleka himlen, medan Blok, ung och solbränd, tog sig upp på den järnställning som förenade telefonledningarna och på vår uttryckliga begäran för tredje och fjärde gången läste sin odödliga ballad. Knappt hade han uttalat sista ordet förrän från Tauriska parken, som låg alldeles intill, en mångstämmig kör av näktergalar nådde upp till oss som en luftig våg.

Denna berättelse förmedlar mycket av den romantiska och exalterade stämning som var karakteristisk för det litterära livet i Petersburg kring sekelskiftet. Realismens och samhällskritikens långa dominans syntes avta, och nya idéer och riktningar trängde fram. Den franska impressionismen hade nått Petersburg, och målarna bröt upp från sina etnografiska studier av ryska bönder eller scener ur den nationella historien. Teatern slog in på en väg av experiment och förnyelse: Konstnärliga teatern i Moskva och Vera Kommissarzjevskajas scen i Petersburg öppnade sig för den samtida europeiska dramatiken, en ny skådespelarkonst och en ny regissörsstil tog form. Förlag och tidskrifter började alltmer översätta den unga utländska litteraturen, och här uppfattade man särskilt de nordiska författarna, med Ibsen, Hamsun och Strindberg i spetsen, som friska



Konstnärliga teatern i Moskva, MXAT, grundades av skådespelaren och regissören Konstantin Stanislavskij i samarbete med teaterpedagogen Vladimir Nemirovitj-Dantjenko år 1898 med ett revolutionärt program riktat mot det dittillsvarande rutinspelet, mot föreställningarnas och dekorationernas traditionalism, mot stjärnkulten och över huvud taget mot de existerande teatrarnas värdelösa repertoar. Med Tjechovs Måsen fastslog Konstnärliga teatern sitt namn och använde därefter måsen som sitt kännetecken.

och stimulerande impulsgivare. Men framförallt var det en tid för poeter. Poesin hade aldrig riktigt kunnat konkurrera med romanen i den samhällskritiska debatt som dominerat press och litteratur sedan mitten av 1800-talet. Men nu fick den åter en möjlighet. Inte sedan romantikens dagar hade det framträtt så många och så betydande diktare i rysk litteratur. 1900-talets första decennier skulle bli poeternas årtionden.

Bloks *Den okända* berättar om hur poeten varje kväll brukar uppsöka en restaurang utanför Petersburg. Vid en bestämd tidpunkt kommer en ensam och elegant klädd dam in i restaurangen och slår sig ner vid ett bord. Hennes hemlighetsfulla uppenbarelse och väsen sätter poetens fantasi i rörelse. Läsaren anar i henne helt enkelt en representant för

Petersburgs halvvärld — dikten kan föra tankarna till någon fransk impressionistisk tavla — men för poeten är hon den sköna okända, ett mystiskt sändebud från diktens och skapandets värld, en bekräftelse på hans aningar om att det finns en annan och sannare verklighet, till vilken endast poeten i inspirationens berusade ögonblick har nyckeln.

Den okända kom att betraktas som en programdikt för den ryska symbolismen. Här fanns uttryckt en av de viktigaste punkterna i det poetiska programmet kring sekelskiftet: poeten är en *teurg*, som termen lydde, en utvald, i besittning av en hemlig kunskap oåtkomlig för andra människor, en kunskap om en sanning och skönhet som ligger bortom det sinnliga och reella. Han har fått kallelsen och uppdraget att i sina dikter med ordets magiska klang och bildspråkets suggestiva kraft för oss vanliga människor frammana en vision av denna värld. Vi känner igen tanken från samtida fransk poesi; den återkommer hos många ryska symbolister. "Förstå då att alla hemligheter finns inom oss, inom oss finns både solnedgång och soluppgång", skrev Valerij Brjusov. Och hos Fjodor Sologub heter det: "Jag är en hemlighetsfull världs gudom, hela världen finns i mina drömmar."

En ledare stiger fram: Brjusov

När Blok skrev sin dikt år 1906 stod symbolismen på höjdpunkten i Ryssland. Den var modet för dagen, den hade helt erövrat både publik och kritik. Den blommade inom konsten, litteraturen och teatern. Men det hade tagit drygt tio år för den att slå igenom. 1894 utkom det första lilla häftet med den självmedvetna och utmanande titeln *Ryska symbolister*. Utgivaren var den tjugoettårige *Valerij Brjusov* (1873—1924), en brådmogen, receptiv yngling, som redan som gymnasist hade läst och studerat Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck och betraktade sig själv som en blivande stor författare: "På vägen till skolan funderade jag ut nya verk, och på kvällen skrev jag i stället för att läsa läxor."

Han kunde inte finna utlopp för sin ärelystnad och självsäkerhet annat än som ledare för en ny skola. I dagboken från skoltiden skrev han:

Talang, till och med geni ger på sin höjd bara en långsam framgång. Det räcker inte. Det räcker inte för mig. Jag måste välja något annat. Jag måste finna en ledstjärna i dimman. Och jag ser den. Det är dekadansen. Just den! Man må säga vad man vill, att den är falsk, att den är löjlig, men den går framåt, den befinner sig i utveckling och framtiden tillhör den, i synnerhet när den finner en värdig ledare. Och denne ledare skall bli Jag. Ja, just Jag.

Med tre häften under titeln Ryska symbolister sökte Brjusov presentera för publiken den nya franska poesin i översättning och dessutom ge egna övningar i den nya stilen. Någon skola existerade visserligen ännu inte, och för att ge intryck av att han verkligen var ledare för en grupp av ryska symbolister tryckte Brjusov en del av sina egna dikter under olika namn. Vad han ville introducera i rysk lyrik var de nya poetiska stilmedel som dominerade dagens franska poesi: den fria versen, ljudsymbolik (i dikten Sus, på ryska *Sjoroch*, förekommer på nio rader sj-ljudet tjugofyra gånger, dvs. praktiskt taget i varje ord), komplicerade versformer (dikten Romb har sålunda typografiskt fått formen av en romb), nya typer av rim och rytm, en vokabulär av sällsynta eller exotiska ord, och slutligen — vilket kanske retade en del mest — en "dikt" bestående av en enda rad och med en utmanande dekadent ton ("O täck över dina bleka ben").

Han lyckades också helt i sitt uppsåt att chockera den ännu helt oförberedda publiken och gav upphov till en rad parodier och skämt i pressen. Man kan här erinra om Tjechovs Måsen, som skrevs 1895, alltså just vid den tidpunkt då Brjusovs samlingar väckte debatt om den nya poesin. I första akten uppför den unge Trepljov, som känner att det behövs "nya former" i litteraturen, ett "skådespel", en monolog om världssjälens ensamhet. Modern, som är skådespelerska av den gamla skolan, avbryter efter en kort stund föreställningen och kallar det hela "dekadent smörja" och "falska pretentioner på nya former och en ny era i konsten". Hon ger här uttryck åt den äldre generationens sätt att se på de nya tendenserna i litteraturen. Mot hennes fördömande står emellertid doktor Dorns uppfattning, som får anses mera motsvara Tjechovs egen, att det trots allt fanns något i pjäsen som han tyckte om, "något friskt och naivt".

1895 var också det år Brjusovs första diktsamling kom ut. Den bar den utmanande titeln *Chefs d'œuvre* (Mästerverk), och även en del av de följande diktsamlingarna gav han liknande pretentiöst klingande namn som *Me eum esse* (1897; Detta är jag), *Tertia vigilia* (1900; Den tredje vakten), *Urbi et orbi* (1903; Till staden och världen). I den andra samlingen förekommer en dikt tillägnad "en ung poet" ("O bleke yngling med brinnande blick"), som författaren ger tre viktiga råd: att inte leva i det närvarande utan endast i framtiden, att älska sig själv över allt annat och inte hysa något medlidande med andra, och slutligen att dyrka konsten, den allena.

Av dessa heliga poetiska budord blev Brjusov själv i varje fall trogen det sista. Konsten förblev hela hans liv den ledstjärna han drömt om redan som gymnasist. Men han stannade inte i växten som en dekadansens "bleke yngling med brinnande blick". Hans poesi utvecklar sig efter hand i olika riktningar: han fängslades ständigt av nya idéer och signaler och var alltid ivrig att pröva dem. Poesi var för honom ett sätt att utforska verkligheten, människorna, universum: "Alla drömmar är mig ljuva, alla språk mig kära, och alla gudar ägnar jag en sång", skrev han i en dikt. 1899 blev han en ledande kraft inom förlaget Skorpion i Moskva, som började utge symbolisternas arbeten, och när de senare fick en egen tidskrift, *Vesy* (Vågen), blev han i praktiken dess redaktör. Men han hade sin egen uppfattning om vad symbolismen innebar och kom så små-








Dessa sex stora ryska lyriker hade samtliga en utpräglat intellektuell bakgrund. Alla kände och flera av dem översatte den samtida västeuropeiska litteraturen. *Valerij Brjusov* introducerade symbolismen i Ryssland. *Alexander Blok* blev denna riktnings mest kände och personlige diktare. Den lärde *Vjatjeslav Ivanov* höll åren 1905—12 gästfritt sin bostad i Petersburg öppen för tidens unga konstnärer, för vilka dessa onsdagsaftnar i "Tornet" blev av den största betydelse. *Andrej Belyj* utgick från musiken i sina symbolistiska dikter men är nu mest känd som en originell och nyskapande prosatör. *Osip Mandelstam* är i sin lyrik djupt präglad av hellenismen och Västerlandets kultur. Han representerar en av de nya riktningar som avlöste symbolismen, akmeismen, medan *Boris Pasternak* anslöt sig till den futuristiska rörelsen, vars formella och språkliga experiment dock inte kunde undantränga hans konstnärliga särprägel.

ningom att stå i allt starkare motsättning till de andra i gruppen. Symbolismen började efter hand upplösas som skola och enhetlig riktning; 1909 upphörde utgivningen av Vesy, och följande år förklarade Alexander Blok att symbolismens tid var över.

Brjusovs första råd till de unga poeterna var att inte syssla med nuet utan med framtiden. Men i sina egna dikter visade han själv ett allt starkare intresse för historien och dess gestalter. Han besjunger poeter och härförare, filosofer och sköna drottningar, Dante, Don Juan, Napoleon, Leibniz, Ramses, Maria Stuart, till och med Karl XII. Vad han sökte hos dem var kraft, mod och handling, egenskaper som han inte fann i sin egen samtid. 1906 besökte Brjusov Sverige och skrev en cykel på elva dikter om sina intryck. Det är betecknande att man förgäves i hans dikter om Stockholm, Visby eller skärgården letar efter ett enda drag som har anknytning till det samtida Sverige. För honom är Sverige fortfarande vikingarnas land, där deras dygder och dådkraft ännu lever kvar, i granit och tallar, i ruiner och minnen. Han betraktar Karl XII:s staty i Kungsträdgården i Stockholm som står på sin sockel och varnande pekar mot öster, men för honom, "en gäst från det fientliga öster", är Peter den stores motståndare helt enkelt "den siste vikingen", inkarnationen av "ett folks heligaste drömmar", av "en visionärs, en sjöfarares, en världserövrares drömmar", för vilken han ödmjukt böjer knä.

Men Brjusov gick inte heller förbi sin egen tid. Han blev den som i Verhaerens efterföljd introducerade ett tema som sedan flitigt skulle varieras i rysk poesi: storstaden. Han berusas av dess liv och rörelse, gaslyktorna ("som elektriska månar på långa stjälkar"), ljusreklamen, byggnaderna av glas och stål, silhuetten av fabriksskorstenar. Staden är en bild för vad människan förmår uträtta, den visar att världen utvecklas och går framåt. Men han kan samtidigt uppleva den som ett hot och en fara, en "lysten drake" i vars ådror "det bubblar gas och rinner vatten", som ett hotande fängelse, en värld av tiggare, prostituerade och invalider.

Som poet var Brjusov snarare påverkad av de franska parnassdiktarna än av symbolismens stora gestalter. Han entusiasmerades av och översatte Rimbaud, Verlaine och Baudelaire, men de har knappast satt några märkbara spår i hans diktning. Hans vers är alltid klar och balanserad, klangfull och skickligt uppbyggd, men tonen blir ofta kylig och effekten ytlig. Han offrar ingenting åt det spontana eller lyriska, inte ens i sina erotiska dikter, som på sin tid väckte stor uppmärksamhet genom att utmanande besjunga sinnlighet och vällust. I stället har han en dragning åt det didaktiska och oratoriska. Det framträder inte minst i hans diktning efter 1917, då han anslöt sig till bolsjevikerna och skrev dikter tillägnade både Lenin, sovjetstatens emblem, hammaren och skäran, och den nya teknikens värld som han såg stiga fram.

Belyj — poesin som musik

Vid sidan av Brjusov var *Andrej Belyj*, pseudonym för Boris Bugajev (1880—1934), den ryska symbolismens store teoretiker (en rad viktiga artiklar finns samlade i Symbolism, 1910). Men han hade ett helt annat temperament än Brjusov, och han uppfattade den på ett annat sätt. Visserligen betonade han liksom denne formens betydelse, symbolismen som en ny poetisk skola, men vad som intresserade honom var framförallt rytmen och klangen, poesin som musik. Under påverkan av tidens Wagnerkult och i anslutning till Nietzsche betraktade han musiken som den högsta av alla konstarter, och poesin borde, enligt hans mening, göra allt för att närma sig den.

En rad av sina verk kallade han följaktligen "symfonier". Den första, även kallad den "nordiska", skrevs enligt hans egna ord under påverkan av Griegs musik och Böcklins tavlor och skildrar en mystisk sagovärld med kungar och riddare, troll och jättar. Det "symfoniska" låg framförallt i en poetisk prosa grundad på en ledmotivteknik, på upprepning, förändring och sammanflätning av vissa fraser, bilder och motiv. Han skrev sedan ytterligare tre "symfonier": Den andra eller den "dramatiska" 1902, *Återkomsten* 1905 och *Snöstormarnas bägare* 1908. De har en mera verklighetspräglad och självbiografisk bakgrund. Den "dramatiska" skildrar sålunda ironiskt och stundom även parodiskt symbolisternas inbördes diskussioner och strider och visar Belyjs sinne för satir och grotesk (Gogol var en av hans

favoritförfattare, som han också senare ägnade ett stort arbete, *Gogols konst*, 1930).

I sina diktsamlingar, bland vilka kan nämnas *Guld i azur* (1904), *Aska* (1905), *Urnan* (1909) och *Efter avskedet* (1922), experimenterar Belyj ständigt med rytm och klang. Strofformen bryts ofta sönder i omväxlande långa och korta rader, ibland omfattande bara ett enda ord. I stället för att tillämpa metriska mönster bygger Belyj versraden på diktionen, på de enskilda ordens expressivitet. Han arbetar med allitterationer och andra ljudeffekter och leker med likalydande ord för att skapa musikaliska associationer. I samlingen *Stjärnan* (1922) roar han sig med att skapa ett slags ekoeffekter genom att låta det efterföljande ordet variera det föregående. I *Efter avskedet* söker han fånga 20-talets dissonanta musik i dikt: "Jag föredrar ett bra jazzband framför Parsifals klockor; jag skulle en gång vilja skriva dikter som motsvarar foxtroten." Belyjs samlingar utgör alltså en poetisk experimentverkstad, och hans dikter uppvisar både styrkan och svagheterna hos ett experiment. De fängslar framförallt genom sin språkliga dynamism och rytmiska vitalitet. Därigenom står de i samklang med de nya tendenser som senare växte fram ur symbolismen, främst då futurismen.

Belyjs intresse för språkets och diktens musikalitet var inte enbart en strävan efter en effektfull klang och ett ytligt välljud. Han trodde att det fanns ett mystiskt samband mellan språkljuden och tingen de betecknade. Språket var magi och mytskapande. I boken *Glossalalija* (1917) sökte han genom att jämföra ord i olika språk med samma betydelse fastställa språkljudens ursprungliga magiska innebörd. Han drömde om ett universellt poetiskt språk, byggt på rytmen och den associativa klangen hos kombinationer av vokaler och konsonanter. Så försökte han t. ex. illustrera skapelseberättelsen, hur liv och växtlighet (*ktz*) skapas ur havsvågor (*woln*) och sol (*soln*) i följande rad: *We-ol, wolwoln; soln-saln-seln; chlin-nz-zk-k: ktz; w-zwt.*

Här framträder tydligt skillnaden mellan Brjusov och Belyj. För Belyj var poesin något mera än form, det var en världsåskådning, en livsstil: "Konstnären måste bli sin egen form: hans personliga jag måste sammansmälta med hans verk; hans liv måste bli konstnärligt." En ny andens



Griegs musik occh Böcklins målningar var inspirationskällor för Andrej Belyjs "nordiska symfoni", skriven 1901. Böcklins fantasifulla, teatraliska bilder med motiv från fabelvärlden var en guldgruva för de symbolistiska diktarna och oerhört populära bland publiken, i synnerhet i Tyskland. Här ses en fiskande Pan, som med skräckblandad förtjusning drar upp sin fångst på land. — Träsnitt av I. I. Weber efter målning av Arnold Böcklin. Illustrierte Zeitung 14 oktober 1897.

värld skulle randas, där konsten till sist inte längre behövdes därför att varje människa skulle forma sitt eget liv till ett poem. "Konstskapande" var en väg mot det slutliga målet: "livsskapande".

Onekligen utgjorde Belyj själv ett illustrativt exempel på en sammansmältning mellan liv och dikt. Alla som mötte honom har vittnat om det elektrifierande intrycket av hans dynamiska väsen, hans oratoriska och improvisatoriska talang, hans förmåga att inte läsa utan "dansa fram" sina egna och andras dikter. Han var en orolig och sökande ande, alltid exalterad, ständigt i uppbrott, ständigt splittrad. I sina teoretiska arbeten visar Belyj en förkärlek för att systematisera, åskådliggöra med kurvor, tabeller och linjer (hans far var en berömd matematiker). Men samtidigt fanns där ständigt också dragningen mot det mystiska. I början var han som många andra symbolister påverkad av filosofen Vladimir Solovjov och hans filosofi om ett kommande gudsrike i kärlekens tecken, där människan — föreningslänken mellan naturen och Gud — själv skall bli gudomlig. Senare attraherades han av Rudolf Steiner och dennes antroposofi för att efter revolutionen bekänna sig till ett slags mystiskt färgad marxism.

Från "Den sköna damen" till "Ryssland, min hustru"

Alexander Blok (1880—1921) var ingen ledargestalt som Brjusov, ingen teoretiker som Belyj. Inom den ryska symbolismen är han lyrikern framför andra. Med fint gehör och sinne för balans förenar han en tidigare tradition med den nya poesins landvinningar utan att — som så många av hans kolleger — gå till överdrift eller ensidighet vad gäller rytm, klang, versform eller bildspråk. Den sammanhållande kraften i hans poesi och det som idag kanske fångar en läsare mest är den personliga tonen, en diktares sökande efter klarhet, mening och sammanhang, i sitt personliga liv, i sitt förhållande till poesi och verklighet, till sitt lands problem.

1905 utkom *Dikter om den sköna damen*. Allt utspelas (som vanligt är hos Blok) samtidigt på ett mystiskt och reellt plan. På det mystiska finner vi Vladimir Solovjovs

filosofi med dess tankar om förestående apokalyptiska förändringar. Det reella representeras av Bloks fästmö, Ljubov Mendelejeva (dotter till den världsberömde kemisten), hans förälskelse i och dyrkan av henne. Dikterna ger uttryck för en mystiskt och erotiskt färgad madonnakult, lätta, enkla, musikaliska dikter om väntan, gryningsljus och hemlighetsfulla tecken ("Dikter är böner").

Samlingen är typisk för den världsfrånvändhet och exalterade mysticism som kännetecknade symbolismen under 1900-talets första år. Men elfenbenstornen kunde inte i längden stänga ute verkligheten. Blok gifte sig med sin fästmö och fann i henne en modern, emanciperad kvinna som inte ville stå på någon piedestal. På gatorna drog demonstrationstågen fram, rysk-japanska kriget bröt ut, den första revolutionen 1905 skakade Ryssland. Blok upplevde Rysslands kris som en kris för honom själv, som människa, som poet, som representant för en privilegierad klass. *Staden* heter en diktcykel från denna tid, *En hemsk värld* en annan. Titlarna visar den förändring som ägt rum i hans poetiska värld: det är dikter av oro och självrannsakan, ofta insatta i ett stadslandskap med gator, kyla, blåst och prostituerade ("Ute blåser det, gatflickorna fryser, människor svälter, man hänger folk, i landet råder reaktion, att leva i Ryssland är svårt, kallt, vidrigt").

I sitt sökande attraheras Blok en tid av Ibsen, av gestalter som Brand och Hilde med deras stränga krav — motpolen utgörs av hans dragning till H. C. Andersen, en trygg och lugnande sagovärld. Senare fängslas han av Strindberg, prototypen för den moderna människan och den moderna diktaren, den som i sin person överbryggar även extrema kontraster och i sin diktning förenar både fantasi och naturvetenskap, representant för en motsatsernas harmoni som Blok drömde om.

Diktcykeln *Snömasken* (1907) är karakteristisk för denna period, med sitt kontrastspel mellan köld och eld, mellan extas och ironi, mellan sökande efter klarhet och medvetenhet och längtan efter självförglömmelse, utplåning och död. Dikten utspelas till största delen på ett kosmiskt plan — en rymd av snö, storm och stjärnor — men bakgrunden är samtidigt biografisk: hans förälskelse i en ung skådespelerska. I en cykel på trettio dikter spelar Blok här virtuost ut hela

sitt rytmiska, musikaliska och metaforiska register och visar sin förmåga att på samma gång dynamiskt variera den emotionella tonen och hålla den samman genom en begränsad vokabulär och enkla, suggestiva symboler.

Ur detta sökande stiger tanken på Ryssland allt starkare fram, ibland erotiskt färgad (inte "moder Ryssland" som i folkvisorna utan "Ryssland, min hustru"), ibland som en återspegling av hans eget öde, med en känsla av bundenhet till och ansvar för vad som sker. Även om hans poetiska linje inte förändras bryter han mer och mer upp från den trängre kretsen av symbolister. Det är helt följdriktigt att han accepterar bolsjevikernas maktövertagande — om inte annat som en rättvis hämnd för överklassens och de intellektuellas försummelser i det förflutna (från 1910 fram till sin död arbetade han på ett slags familjekrönika på vers med titeln *Hämnden* och mottot hämtat från Ibsen: "Ungdomen — det är hämnden").

I januari 1918 tillkom poemet *De tolv*, hans mest kända och den mest berömda av alla revolutionsdikter. I tolv avsnitt, alla med sin egen strofform och rytm, ger han en bild av revolutionsdagarna i Petrograd: köld, blåst, mörker, ödslighet, förvirring, en soldatpatrull om tolv man.

Vinden viner, stormen ryter.
Tolv människor marscherar i natten.

Gevären hänger i svarta remmar —
eldar, eldar runt omkring . . .

Fimpen i mun och skrynklig mössa,
som en straffkoloni på marsch.

Frihet, frihet,
och utan krucifix!

Ra-ta-ta!
Det är kallt, kamrater, kallt!
(Bengt Jangfeldt och Gunnar Harding)

Den ständiga växlingen av rytm skapar ett suggestivt intryck av rörelse, dynamism och musik: dikten marscherar med soldatpatrullens taktfasta steg, gäckar som en varietévisa, snyftar till i en sentimental romans, dansar upp till en äkta rysk folkdans, manar allvarligt i en arbetarsång. De rytmiska accenterna växlar inte bara från strof till strof utan inom



Alexander Blok besjöng oktoberrevolutionen i sin episka dikt De tolv (1918) om tolv rödgardister som hojtande och mördande går genom Petrograd en snöstormsnatt. I diktens tolfte del lät han en vit Kristusgestalt gå i spetsen för de tolv "apostlarna" för att visa dem vägen mot framtiden. Det är denna situation som återges i Masjutins träsnitt.

samma strof och samarbetar hela tiden smidigt med texten. Till detta kommer ett skickligt spel med vokaler och konsonanter, med rim och inrim, plötsliga dissonanser, citat från populära visor och revolutionära slagord, ett bildspråk som får symbolisk underton: blåsten är revolutionens

vind som sveper fram över Ryssland, och de tolv soldaterna förvandlas i slutraderna till de tolv apostlarna, när Kristus plötsligt dyker upp i spetsen för dem.

Tillbaka till verkligheten: akmeismen

På ett av Vjatjeslav Ivanovs onsdagsmöten — det var 1911 — läste en ung okänd flicka, Anna Gorenko, en dikt som hon skrivit. Efter läsningen gick Ivanov fram till henne med orden: "Jag tackar er och välkomnar er. Er dikt är en händelse i rysk litteratur." Under namnet *Anna Achmatova* (1889—1966) skulle hon på kort tid bli en av 1910-talets mest populära poeter med samlingar som *Kväll* (1912), *Radband* (1914), *Den vita skaran* (1917). Vad hon läste hos Ivanov var en kort dikt om ett sista möte mellan två älskande, där en hel liten roman pressades in i fyra strofer och kvinnans sinnesstämning endast återgavs med konstaterandet att hon vid avskedet satte vänsterhandsken på höger hand. Det var ett nytt slags kärlekspoesi: enkel och vardaglig, återgiven på ett språk som använde talspråkets enkla syntax och samtidigt var lakoniskt och laddat.

Det lät som en utmaning mot symbolisternas madonnakult och erotiska backanaler, och så var det också menat. Reaktionen hade börjat: man ville tillbaka till verkligheten, till jorden, till människorna.

En ny tidskrift, *Apollon*, började utkomma 1909 och samla de unga kring sig. 1911 bildades i Petersburg ett Poeternas skrå. Ur detta steg en ny riktning fram som fick namnet *akmeism* (av det grekiska ordet *akme*, höjdpunkt). Följande år utgav futuristerna sitt manifest, *En örfil åt den offentliga smaken*. Symbolisternas tid var över, men de nya riktningarna skulle alla — hur mycket de än angrep den äldre generationen — bygga vidare på och utveckla det nya som symbolismen skänkt det poetiska språket: en ny inställning till rytm, rim, klang och versstruktur.

Akmeismens ledare var *Nikolaj Gumiljov* (1886—1921), en tid gift med Achmatova. I Paris hade han lärt känna den nya franska poesin och även publicerat sin första diktsamling. Han såg de unga poeterna som "sjöfarare vilka likt Sindbad lämnar bakom sig sitt välsignade Bagdad för att med nyfikenhet upptäcka nya ting". Efter sym-



"Vilken förändring!" utropar man ovillkorligen när man jämför detta porträtt av den eleganta unga Anna Achmatova med fotografier av författarinnan från 60-talet, där hon liknar en riktig rysk babusjka. Men sin popularitet och diktargåva bevarade hon till sin sista dag — fast hon under många år inte kunde offentliggöra något. Natan Altmans porträtt är utfört 1914 då Achmatova just hade utgivit sin andra diktsamling, vilken befäste hennes ställning som en fin och känslig, djupt personlig konstnärinna.

bolismens kosmiska och mystiska visioner låg en hel värld öppen. Gumiljovs första dikter är också fyllda av denna nyfikenhet, av glädjen att leva och upptäcka (han gjorde bl. a. flera resor till Afrika). Men som poet mognade han först i de samlingar som präglas av krigsupplevelserna (som

officer tilldelades han två gånger Georgskorset): *Kogret* (1916), *Lägerbålet* (1918), *Tältet* (1921) och *Eldstoden* (1922). Till en början uppfattade han kriget närmast som ett äventyr men fann där snart något annat: ett mandomsprov, en mognadsprocess, ett allvarligt möte med liv och död. En religiös ton tränger in i dikterna ("Den bär inom sig allt som älskar världen och tror på Gud"). Efter revolutionen fortsatte han, som övertygad monarkist, leken med döden: han inveckIades i ett försök att omstörta sovjetregimen och arkebuserades.

I sina minnen berättar Ilja Ehrenburg om hur i slutet av 1930-talet någon mötte poeten *Osip Mandelstam* (1891—1938) i en konvoj med politiska fångar på väg mot ett arbetsläger långt borta i Sibirien. Han satt där för sig själv i urskogen, vid en lägereld, och läste i en bok. Det var Petrarcas dikter.

Det är en av legenderna om Mandelstam, som i dag betraktas som den mest betydande av akmeisterna. Trots uppriktiga försök kunde han aldrig anpassa sig till det nya Ryssland och dess litteraturpolitik, och 1933 häktades han för några elaka rader om Stalin som han brukade läsa upp för sina vänner. Han skickades till ett arbetsläger, benådades efter ett berömt telefonsamtal från Stalin till Pasternak, förvisades till en liten landsortsstad, fick återvända till Moskva efter tre år, häktades på nytt och försvann för alltid — en av de otaliga intellektuella som föll offer för 1930-talets utrensningar.

Mandelstams första diktsamling hette *Sten*. Det lät programmatiskt. Inte symbolisternas glittrande ädelstenar utan ett enkelt, kärvt material: man kan bygga gator med det, men också katedraler. Många av dikterna handlar om byggnader, mest kyrkor (Notre-Dame i Paris, Hagia Sofia i Istanbul) men också Amiralitetet i Leningrad. De blir symboler för poesin. I en katedral är stenen den minsta byggbiten, i poesin är det ordet. I katedralens djärva valv och kupoler kommer det an på sinnrika konstruktioner och beräkningar, i poesin hänger det på hur orden fogas till varandra och ställs i spänningsfyllda samband med varandra.

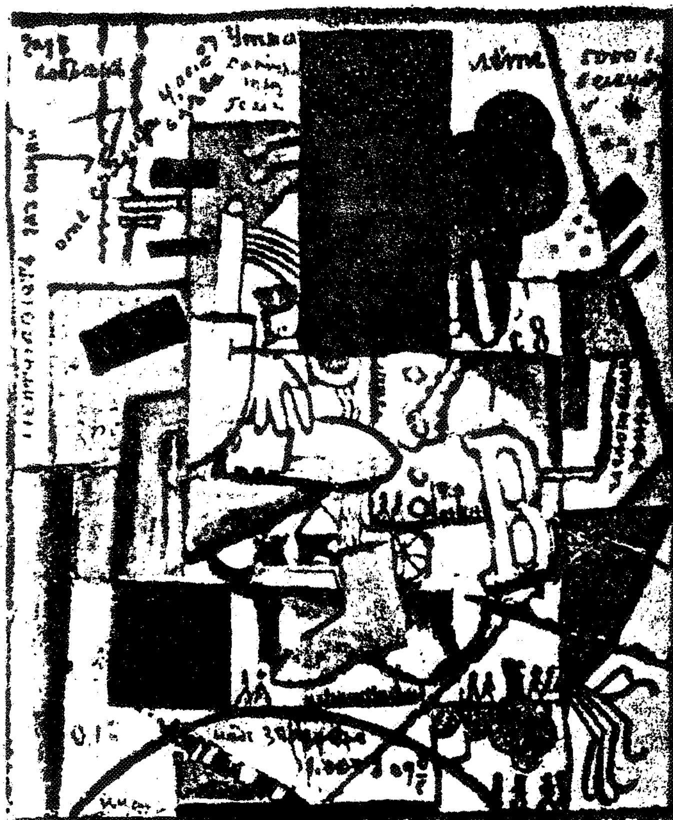
Där Achmatovas tema är kärleken och Gumiljovs är glädjen och allvaret i att leva, är Mandelstams intresse inriktat på poesin och det poetiska språket, som en del av

vårt liv, som vårt dagliga bröd. Den följande samlingen *Tristia* (1922) — en titel som lånats från Ovidius och kan översättas med Sorgesånger — är präglad av revolutionsåren. En stämning av natt och kaos dominerar, och poeten uttrycker sin oro över att poesin och känslan för språkets nyanser och magi i det nya Ryssland skall dränkas av maskinkultens nyttokrav och högröstade politiska paroller. 1928 kom ännu ett urval dikter. Mandelstams dikter från 1930-talet har hittills publicerats endast i Västerlandet. Det är framförallt vittnesbörd om hans personliga livsöde, dikter från förvisningens år. De hör till de mest personligt gripande i modern rysk poesi.

Mandelstam har ofta kallats "neoklassicist". Hans versform är — som i regel är fallet hos akmeisterna — traditionell, dvs. skriven i rimmande, metriskt eller rytmiskt bundna strofer. Han är en lärd poet som ofta — öppet eller maskerat — anknyter till klassisk poesi, till klassisk mytologi och historia. Men inom denna ram arbetar han med ett dynamiskt bildspråk, ett raffinerat ordval och ett originellt sätt att spela ut orden mot varandra för att skapa friska och överraskande associationer. Han är en mer krävande och svårtillgänglig poet än Achmatova eller Gumiljov, men i dag känns hans poesi mer aktuell och närmare de senaste årtiondenas tendenser i Västeuropa än deras: genom sin inriktning på diktens täthet och struktur, genom sin citat- och associationsteknik, genom sitt suggestiva bildspråk.

Majakovskij och futuristerna

1909 publicerade Marinetti sitt futuristiska manifest (s. 115). Ett par år senare fanns det två livaktiga futuristiska grupper i Ryssland: ego-futuristerna i Petersburg (som betonade konstnärens personlighet, hans ego) under ledning av *Igor Severjanin*, pseudonym för Igor Lotarjov (1887—1941), och kubo-futuristerna i Moskva (i nära kontakt med det kubistiska måleriet). De senare kom att bli de mest betydande, och 1912 utdelade de som nämnts "en örfil" åt den borgerliga smaken med ett utmanande manifest: Pusjkin var, hette det där, i dag mer obegriplig än hieroglyferna, och tiden hade kommit att vräka Tolstoj och Dostojevskij



På teatern möttes Rysslands unga futuristiska konstnärer i ett samarbete som bl. a. ledde till operan Seger över solen, uppförd av begeistrade unga skådespelare och studerande i Sankt Petersburg 1913. Alexej Krutjonych levererade texten, en fonetisk komposition av innehållslösa ord, musiken var av Michail Matjusjin och de abstrakta dekorationerna, bestående av cirklar, trianglar och maskindelar försedda med bokstavsfragment, var utförda av Kasimir Malevitj, som också regisserade föreställningen — en hyllning till maskinkulturen och den moderna människans tekniska makt.

överbord som onödig barlast. Därmed startade i Ryssland på allvar en debatt om avantgardismen.

Sambandet med Marinettis futurister var löst. Man övertog vissa drag men anknöt huvudsakligen till den debatt om det poetiska språket och det moderna måleriet som

kännetecknade den allt starkare oppositionen mot symbolisterna kring 1910. Men man gick mycket längre än akmeisterna, ville göra rent hus med det gamla och framförallt skapa ett nytt och fräscht poetiskt språk som inte väjde för det vulgära, för vad som hittills betraktats som opoetiskt. Man var beredd att bilda eller rentav skapa nya ord, där de gamla tycktes slitna eller banala (t. ex. *leuna* i stället för det alltför använda *luna*, måne).

I Moskva hette ledaren *David Burljuk* (1882—1967), poet och målare med förbindelser till de västeuropeiska radikala strömningarna (Der Blaue Reiter, Der Sturm). Gruppens teoretiker var *Alexej Krutjonych* (1886—1967). Han präglade termen "Zaumnyj jazyk", ett språk bortom förståndet. Poesi skulle verka inte genom sin mening ("ett ord är större än dess mening") utan som en "akustisk gest": genom den kraft och de associationer som fria kombinationer av språkljud kommunicerade till läsaren. Dess bohemiska geni var *Velimir* (egentligen Viktor) *Chlebnikov* (1885—1922). Han var besatt av tanken på språkets ursprungliga magiska kraft, drömde — liksom Belyj och Krutjonych — om ett universellt poetiskt språk och trodde sig efter mycken forskning ha funnit historiens hemlighet i talet 317 (vart 317:e år började historien på nytt och upprepade sig). Trots sin anslutning till futuristerna svärmade han för slavisk mytologi och fornhistoria: hans episka dikter (t. ex. *Skogsjungfrun,* 1911; *I och E,* s. å.; *Schamanen och Venus,* 1913) företrädde en rysk primitivism, en kult av det ursprungliga, det av civilisationen oförstörda, som var på modet kring 1910 (jfr Stravinskijs Våroffer, 1913).

Men den mest betydande av futurismens poeter var *Vladimir Majakovskij* (1893—1930). Tillsammans med Burljuk och Vasilij Kamenskij, en annan av gruppens poeter, turnerade han 1913—14 genom Ryssland för att propagera för den nya poesin. Överallt väckte de uppseende och drog fulla hus. De chockerade publiken genom att spela teater på gatan, måla sig i ansiktet och klä ut sig i bisarra kläder. På teatern läste de dikter, visade bilder, diskuterade den moderna konsten med publiken, hade ett piano hängande upp-och-ner på scenen och hällde te i knät på åhörarna. I Petersburg samlades de på ett litterärt kafé (Den herrelösa hunden), som snart blev mötespunkten både för dem som var

intresserade av den moderna konsten och för den nyfikna allmänheten. På en teater i Petersburg lät Majakovskij uppföra — också inför fulla hus — en lyrisk tragedi om poetens roll i samhället med sig själv i huvudrollen. Pjäsen hette Vladimir Majakovskij. Futurismen hade plötsligt blivit moderiktningen för dagen.

Bara ett år senare kunde Gorkij konstatera att futurismen som skola knappast existerade i Ryssland. Vad som fanns var en handfull mer eller mindre talangfulla poeter som tilltalade genom sin ungdomliga friskhet och sin beslutsamhet att bryta upp invanda mönster. Bland dem nämnde han i första rummet Majakovskij: han hade hört honom recitera poemet *Ett moln i byxor* (1915) och blivit imponerad.

Titeln skulle uttrycka en känsla av lätthet och ömhet, och poemet är också (som många andra av Majakovskijs poem från denna och senare tid) framförallt ett poem om kärlek, om poetens kärlek till en flicka som väljer en annan man med tryggare social position. Detta tvingar poeten att förneka det borgerliga samhället, dess inställning till kärleken, människorna, konsten och religionen. I epilogen ger han sig iväg för att söka upp Gud och ställa honom till svars:

Hejsan!
Du däruppe!
Av med hatten!
Jag är på väg!
Ropen klingar ödsligt
i den stjärnstungna natten.
Universum sover
med jätteörat på tassarna.
(Werner Aspenström)

Ett moln i byxor är en av de stora kärleksdikterna i modern rysk litteratur. Den är full av friskhet och trots ("Min själ har inga gråa hår. / Som en mullrande åska vandrar jag / genom världen — en vacker yngling / på tjugotvå år") och bärs fram av en formligen explosiv lyrisk energi. Den traditionella versformen är sönderbruten och ersatt av rader med skiftande längd, som bygger på talspråkets perioder och sätt att framhäva orden. Rimmen är fria och okonventionella, bildspråket utmanande antiestetiskt ("Midnatten



Vladimir Majakovskij som elev på Konstakademin i Moskva, vars akademiska smak han snart kom i konflikt med. 1914 förklarade han att "futurismen är för oss unga diktare toreadorernas röda fana", och under denna fana kämpade han hela sitt liv. Hans poetiska geni trädde i revolutionens tjänst, men han slutade som sitt eget offer när han 1930 i desperation och protest begick självmord.

rusar fram med dragen kniv", "Regnet gråter som en rännstensunge... och slickar kullerstenarnas kranier", "Ögonen vaggar fram och tillbaka som sömniga maneter i nattens gyttjehav"), och här och där sätter nybildade ord in som vitaliserande stötar. Som allt vad Majakovskij skrev var denna poesi avsedd att i första hand deklameras: en ny oratorisk stil som skulle väcka, utmana, hamra på åhörarens nerver och sinnen.

I Moskva fanns en grupp futurister som kallade sig *Centrifugen*. De var mindre radikala än gruppen kring Majakovskij, höll mera på traditionen men sökte en förnyelse av det poetiska språket efter samma linjer som övriga futurister: vidgade gränser för vad som hittills betraktats som "poetiskt", utnyttjande av talspråket, ett djärvare bildspråk, större akustisk genomslagskraft hos poesin (där konsonanterna spelade en viktigare roll än i symbolisternas mjuka "vokalmusik").

Gruppens främste representant var *Boris Pasternak* (1890—1960). 1914 publicerade han sin första samling,

Tvilling i molnen, 1917 sin andra: *Över barriärerna*. Han hyste i början en viss beundran för Majakovskij, som en gång formulerade skillnaden mellan dem på följande sätt: ”Vi är verkligen olika varandra. Ni tycker om elektriciteten i en blixt, jag i ett strykjärn.”

Pasternak intresserade sig inte för storstaden, tekniken, maskinerna, samhällsproblemen. Hans dikter handlar först och främst om naturen. Men det är en natur i dynamisk rörelse och ständig förvandling, en tillvaro fylld av en explosiv, vital kraft, där det oavbrutet slår gnistor mellan människorna och allt som omger dem. Detta vitala tema präglar också hans bästa diktsamling, *Livet, min syster* (skrevs 1917 men publicerades först 1922). Samlingen är framförallt en dagbok om en förälskelse och kan jämföras med Majakovskijs Ett moln i byxor. Den bärs fram av en liknande intensitet i diktion och bildspråk och handlar också om lyckan att vara ung och kär och poet. Men i stället för socialt patos och politisk protest möter vi en inställning till livet och tillvaron som understryks av titeln: en känsla av öm släktgemenskap.

Tjechov: ”Ni lever illa, mitt herrskap”

Många samtida har relaterat sina personliga intryck av *Anton Tjechov* (1860—1904), och de är sällsynt samstämmiga. De visar en enkel och naturlig människa, taktfull, förstående och generös, med en stillsam personlig utstrålning som ingen kunde motstå — varken män eller kvinnor. Mjukhet och vänlighet är ord som ständigt återkommer. I hans bruna ögon, skriver Gorkij, fanns något av kvinnlig ömhet. Hans röst hade en djup sammetston som ofelbart attraherade. Hans leende var stilla och milt, hans skratt tyst, nästan ljudlöst, det kom inifrån och visade en glädje både över skämtet och nöjet att få skratta åt det.

Han tyckte om människor. Gästfriheten blev hos honom något av en mani. När berömmelsen kom köpte han en gård ett bra stycke från Moskva. För att få arbetsro? Knappast. Reparationerna var ännu inte avslutade förrän han började bjuda in folk. Varje brev han skrev innehöll en bön, eller snarare en befallning att komma och hälsa på honom. Huset liknade mest ett hotell: ”Man sov på sofforna och flera personer i varje rum”, skrev senare brodern i sina minnen, ”man kinesade till och med i farstun. Författare, unga beundrarinnor, kommunalpampar, traktens läkare, avlägsna släktingar med barn och blomma.” Man pratade, flirtade, filosoferade, lekte charader och spelade lotto — det var de ryska godsens på ytan så sorglösa sommarliv kring sekelskiftet med björkdungar och blå himmel som bakgrund. I den omgivningen skrev han Måsen, och ur den miljön hämtade han fragment av intrig och stämning till alla sina pjäser och även en del av berättelserna.

Men hans intresse för människorna sträckte sig längre än så. De unga författare, vilkas berättelser han läste, rättade och personligen placerade i olika tidskrifter, kan räknas i dussintal. Av brev till Tjechov finns i dag bevarade över sjutusen. En stor del av dem är just tackbrev, tack för pengar, tack för rekommendation, tack för goda råd. Hans börs stod öppen för vänner och bekanta när det fanns något i den. Hans ägodelar gick samma väg. Till Gorkij skickade han en gång sitt fickur utan någon speciell anledning, och i ett brev till hustrun från Jalta heter det betecknande nog: ”Jag har ingen morgonrock. Jag har gett bort den, jag minns inte till vem.”

Bakom detta låg inte bara ett i största allmänhet vänligt och öppet sinne för omvärlden utan en livsfilosofi: man måste göra något för människorna. I den tidens Ryssland — i ekonomiskt, politiskt och mänskligt hänseende ett u-land — fanns det, ansåg Tjechov och många med honom, bara en väg: att vara aktiv, att verka, att inte förtröttas. När han lungsjuk far till Nice för att kurera sig, använder han en del av sin tid till att skaffa böcker till biblioteket i födelsestaden Taganrog: han väljer ut och skickar som gåva kompletta upplagor av sjuttio franska klassiker. Han far till Paris och ordnar så att den berömde skulptören Antokolskij skänker en staty av Peter den store till Taganrog och ser själv till att den blir gjuten och skickad dit. I Ryssland inrättar han skolor för böndernas barn, ordnar det första Folkets hus i Moskva med läsesal och teater, skickar bokgåvor till skolorna i Sachalin, medverkar till byggande av en klinik för hudsjukdomar i Moskva och den första biologiska forskningsstationen på Krim. Det är ofattbart hur han får tid till allt. Samtidigt skriver han över sexhundra berättel-



1892 förverkligade Tjechov sitt livs dröm och köpte lantstället Melichovo i närheten av Moskva, där han höll öppet hus för sina vänner och vänners vänner och för traktens sjuka, tills han 1898 av hälsoskäl flyttade till Jalta. Året förut hade han haft en allvarlig blodstörtning och måste lägga in sig på en privatklinik i Moskva. Detta foto av Tjechov med hunden Kinin på Melichovos trappa är taget omedelbart efter hans hemkomst från sjukhuset.

ser och fyratusen brev. När han dog var han bara fyrtiofyra år gammal.

Men fanns det inte i denna aktivitet och detta intresse för människor något av yrkesmannens behov av material och modeller? Det hade varit underligt om så inte var fallet — också. Han bjöd inte in folk för att själv få prata och briljera. Han ordnade och arrangerade. Men när sällskapet kommit i gång höll han sig i bakgrunden. Han lyssnade, njöt och hade roligt. Lyssnade och iakttog — och någonstans inom honom satt samtidigt yrkesmannen med sin kamera och knäppte ögonblicksbilder: ansikten, scener, repliker. Detta författarskapets dilemma har han uttryckt i Trigorins monolog i andra akten av Måsen: "Jag fångar varje fras, varje uttryck både av mig själv och er, och sedan skyndar jag mig att låsa in alla dessa ord och fraser i min litterära arsenal — kanske skall de gå att använda."

Trots detta är det svårt att hitta direkta förbindelser mellan Tjechovs liv och hans verk. De berättar föga av intresse om honom själv eller andra, avslöjar ingenting. Var det finkänslighet som avhöll honom från allt som luktade nyckelroman, personliga anspelningar och uppgörelser? Eller var det avgörande här snarare berättartekniska krav, hans uppfattning att realismen inte är, inte får vara en enkel kopia av verkligheten? Undantagen är få men intressanta. I Måsen använder han uppenbarligen sin väninna Lika Mezinova för Ninagestalten, i novellen Gräshoppan målaren Levitan, också en nära vän. Parallellerna gick inte spårlöst förbi — Levitan bröt vänskapen med honom för en lång tid. Tjechov försvarade sig och förnekade all likhet. Men när han senare tryckte om berättelsen, omarbetade han den. Detta innebar i och för sig inget erkännande att Levitan hade haft rätt, utan var snarare ett tecken på att han betraktade berättelsen som misslyckad från teknisk synpunkt, därför att verklighetsmaterialet inte filtrerats omsorgsfullt nog.

Var han då något så sällsynt som en verkligt god människa? I själva verket var han, vilket han ofta underströk, en man med helt vanliga lidelser, aggressioner och fobier. Men han lärde sig att behärska dem. "Man måste dressera sig själv", skrev han. Hela sitt liv uppfostrade han sig själv och lyckades tack vare en osedvanlig viljestyrka, grunddraget i hans karaktär. Denna behärskning fanns med också

när han skrev: "Tyck gärna om era hjältar", rådde han en ung författarinna, "men visa det aldrig." Framförallt var det för honom en fråga om att leva upp till ett människoideal, till en standard för mänsklig existens, ett enklare och naturligare alternativ till Tolstojs hårda, asketiska linje. Om människorna kunde lära sig åtminstone en smula hygglighet, skulle mycket vara vunnet.

Det innebar inte att han var snar att släta över eller ge efter. Bakom vänligheten och mjukheten fanns en klar och bestämd linje. När det gällde heder, moral och författarskapets principer existerade inga kompromisser. Då sade han ifrån, offentligt om så behövdes, som i debatten kring Dreyfusaffären. Och i hans verk, i novellerna och pjäserna med allt deras svårmod, all deras lyrism, fanns, som Gorkij framhållit, en klart förebrående underton för dem som ville lyssna och förstå: "Ni lever illa, mitt herrskap."

Tjechov började som medarbetare i den tidens populära skämttidningar. Hela familjen hade flyttat till Moskva från Taganrog, där faderns kolonialvaruaffär gått omkull. Anton skulle bli läkare, men vid sidan av studierna skrev han kåserier och humoresker, för nöjes skull men också för att klara sina studier och hjälpa familjen. Under olika pseudonymer — den vanligaste var Antosja Tjechonte — blev han från 1880 en flitig medarbetare i skämtpressen. Ännu 1884, när han redan hade sitt läkardiplom på fickan, skrev han mer än åttio berättelser och kåserier, och följande år — när han arbetade som underläkare — var siffran uppe i närmare hundratjugo. Till synes hade han ännu ingen tanke på att bli författare på allvar: "Litteraturen är min

älskarinna, medicinen min lagvigda maka", deklarerade han. Men det blev alltmera klart att Tjechov inom humoreskens speciella och begränsade genre redan nått ett mästerskap i konsten att på några få koncentrerade sidor träffsäkert skildra mänskliga svagheter, med en poäng på slutet som inte bara roade och överraskade utan också ofta rymde mänsklig medkänsla och samhällssatir.

Inom litterära kretsar började man fästa uppmärksamheten på honom. I mars 1886 fick han ett brev från D.V. Grigorovitj, en författare av den äldre generationen (VIII: 497). Där fick han plötsligt veta att "ni har verklig talang — en talang som höjer er högt över kretsen av skriftställare i den yngre generationen".

Brevet träffade Tjechov, som han själv i sitt svar uttryckte saken, som en blixt: "Om jag äger en begåvning som är värd aktning, så bekänner jag inför ert rena hjärta att jag hittills inte respekterat den... Jag har i Moskva hundratals bekanta, bland dem kanske tjugo som själva skriver, och jag kan inte erinra mig någon av dem som läser mig eller ser en konstnär i mig." Grigorovitj uppmanade Tjechov att lämna den lätta pressen och ta itu med något mera seriöst. Tjechov följde rådet. 1888 tryckte han *Stäppen,* hans första längre berättelse och hans första bidrag i en rent litterär månadstidskrift.

Den handlar om en nioårig pojkes resa från hembyn till distriktsstaden, där han skall börja skolan. Vad han möter på vägen är sett med hans oförvillade barnablick: stäpplandskapet med dess hetta och ödslighet, med dess olika människor: herdar och skördefolk, forkarlar, köpmän och värdshusvärdar. Det är ett barns upptäckt av vuxenvärlden: en värld av skönhet men också av svårmod, våld och död, en bild som efter hand tycks få en symbolisk underton, bli en bild av hela Ryssland.

Stäppen visade för Tjechov själv att han var mer än en humoreskförfattare. Han kunde skriva en lång berättelse, till på köpet utan sedvanlig intrig, sammanhållen av en berättarstil som fint balanserade mellan lyrisk naturskildring, stilla humor, säker människoteckning och djup insikt i hur svårt det är att leva. Kritiken uttryckte sin beundran men sköt in sig på en annan punkt: Tjechov var inte, för att använda ett modernt uttryck, tillräckligt samhällstill-



Stanislavskijs berömda iscensättning av Måsen på Konstnärliga teatern i Moskva 1898, där han för första gången realiserade sin "intuitions- och känslolinje", föll inte Tjechov i smaken. Han fann föreställningen överlastad och sentimentalt spelad, men publiken jublade. Här ses den döda måsen på bänken framför Trigorin (Stanislavskij), som gör anteckningar medan den vitklädda Nina (spelad av M. L. Roksanova) betagen iakttar honom.

vänd, han tog inte upp aktuella problem, han tog inte ställning i samhällsdebatten. Tjechov värjde sig: en författare måste vara lika objektiv som en kemist, han bör inte vara domare över sina gestalter, hans uppgift är att ställa en fråga, inte att besvara den. "Jag önskar vara en fri konstnär — ingenting annat."

Men på sitt sätt var han givetvis lika engagerad i Rysslands sociala problem som sina mera polemiska kolleger. 1890 beslöt han sig för att resa till ön Sachalin, beryktad som en koloni för straffångar, en lång och ansträngande resa, i synnerhet som han inte var vid bästa hälsa: han hade nyligen konstaterat en begynnande lungsjukdom. Det var ett sätt att svara på kritiken men också ett sätt att komma till klarhet beträffande sig själv och förhållandet mellan dikt och verklighet. Resultatet blev ett reportage, *Sachalin*, till det yttre en saklig, nästan torr rapport där mänsklig olycka och mänsklig förnedring blottlägges.

Upplevelserna utnyttjades också på annat sätt. De går igen i *Paviljong nr 6* (1892), som väckte stort uppseende. Den handlar om en doktor Ragin som blir inspärrad i sinnessjukavdelningen på det sjukhus han själv förestår, sedan hans långa och personliga samtal med en patient uppfattats som tecken på att han själv är sinnessjuk. Vad doktor Ragin sökt förklara för patienten är att förlusten av yttre frihet inte betyder så mycket så länge man kan bevara en känsla av inre frihet. Men när dörren slår igen bakom honom och han plötsligt tvingas uppleva yttervärlden genom cellens fönstergaller, förstår han att denna filosofi — som anknyter till Tolstojs vid den tiden aktuella lära att inte stå det onda emot — är fel. Man måste kämpa mot verkligheten, inte passivt acceptera den.

I fortsättningen för Tjechov den kampen på sitt sätt och med sina medel: att antyda snarare än att tala ut, att ge en stämning snarare än att teckna en realistisk miljö, att lämna kommentarerna åt läsaren hellre än att själv moralisera ("När jag skriver litar jag helt på läsaren och förutsätter att han själv skall fylla i de subjektiva element som fattas i berättelsen"). Tjechov är den förste som i novellen använder vad Hemingway senare skulle kalla "isbergstekniken", att arbeta med det underförstådda, det outtalade, det som ligger under berättelsens yta. Han överger också den

överraskande poäng som borde avsluta en god novell. Hans berättelser är ofta helt enkelt korta avsnitt ur livet, utan början, utan egentligt slut. De belyser några människoöden, fångade för ett kort ögonblick i en given situation, men förmår ändå åt läsaren förmedla inte bara skarpa psykologiska iakttagelser utan också en rymd av äkta liv. Den tekniken använder Tjechov med mästerskap i sina berättelser från senare år som *Studenten* (1894), *Människa i fodral* (1898), *Ionytj* (s. å.), *Damen med hunden* (1899), *Biskopen* (1902).

Sedan barndomen hade Tjechov intresserat sig för teatern. 1887 fick han med viss framgång sitt första skådespel, *Ivanov*, uppfört i Moskva. Nästa försök, *Måsen*, blev vid premiären i Petersburg 1896 ett av teaterhistoriens berömda fiaskon. Först när Konstnärliga teatern i Moskva tog hand om hans pjäser kom genombrottet: nypremiären på Måsen 1898, därefter *Onkel Vanja* (1899), *Tre systrar* (1901), *Körsbärsträdgården* (1903).

I motsats till det "välgjorda" intrigdramat, som då dominerade scenen, söker Tjechov skjuta handlingen i bakgrunden och i stället koncentrera sig på en rad enkla, vardagliga människoöden, som nästan omärkligt, utan markerat dramatiska effekter eller konflikter griper in i varandra och belyser varandra: "Låt allting på scenen vara just så komplicerat och samtidigt just så enkelt som det är i livet. Folk äter middag, helt enkelt äter middag, och samtidigt går deras lycka i fullbordan eller deras liv bryts sönder."

Liksom i fråga om berättelserna bygger han sina pjäser på ett fint samspel mellan text och undertext, mellan vad replikerna innehåller och vad som kommuniceras med andra medel: tonfallet (få dramatiker ger så noggranna anvisningar om hur replikerna skall uttalas), olika ljud (t. ex. bakgrundsmusik, nattvaktens bultande, den bristande strängen i Körsbärsträdgården), associationsladdade föremål (t. ex. den symboliska måsen), pauser (Tjechov var kanske den förste att förstå deras betydelse och skiftande möjligheter), stumma scener. Allt detta bidrar till att skapa den stämning, den emotionella ton som till inte ringa del fick ersätta intrigen och bilda det sammanhållande elementet i pjäserna. Grundstämningen kan lätt uppfattas som svårmodig, men i det begränsade emotionella



Tre systrar fick sin urpremiär på Konstnärliga teatern i Moskva den 31 januari 1901 med Olga Knipper — som blev Tjechovs hustru i maj samma år — i rollen som Masja (t. v.), Sanitskaja som Olga och Litovtseva som Irina, de tre systrarna som för en glädjelös tillvaro i en rysk landsortsstad och som till sist, när de har förlorat de män de älskar och hoppet om att komma till Moskva, måste fråga varandra varför de lever, varför de lider . . .

mellanregister Tjechov utnyttjar har han likväl förmått fånga mycket komplicerade nyanser, och han arbetar ständigt med kontraster och rytmiska växlingar — mellan en lyrisk stämning och en trivial, mellan en livlig och en tankfull, mellan en allvarlig och en komisk (några pjäser betecknade han som "komedier" och Körsbärsträdgården kallade han "bitvis en fars"). Allt detta skapar ständig rörlighet och omväxling i hans pjäser, vilket bidrar till att göra dem båda dramatiskt verkningsfulla och ge dem en illusion av äkta liv.

Bunin — en novellens mästare

När *Ivan Bunin* (1870—1953) år 1933 som förste ryske författare tilldelades Nobelpriset, höjdes en del kritiska röster: han var emigrant, levde i Paris, representerade en klass och en tradition som tillhörde det förgångna. Man framhöll i stället Gorkij som en i varje fall aktuellare kandidat: en ny

realism som bättre speglade dagens Ryssland. Numera tillhör Bunin närmast de glömda Nobelpristagarna i Västeuropa. I Sovjet däremot har denne stundom nog så häftige motståndare till regimen mött en ny popularitet: nya upplagor av hans verk utkommer ständigt. Orsakerna är framförallt två. Bunin betraktas som en av dem som bäst förvaltat det ryska språkets arv efter Pusjkin, Turgenev och Tolstoj, en fin stilist och språkkonstnär av den gamla skolan. Hans författarskap har vidare en stark nationell anknytning: här finns Ryssland med sina bönder och godsägare, skildrade med både klar blick för de sociala förändringarna och lyrisk nostalgi.

Bunin kom från en gammal adelssläkt med även litterära anor. Men bakom barndomens herrgårdsidyll stod en krass verklighet: fadern hade förslösat arvet och sonen hade ingen godsägartillvaro att falla tillbaka på. Sin första diktbok publicerade Bunin 1891, den första samlingen berättelser 1897. Som poet följer han närmast en traditionell linje av naturlyrik (symbolismen stod han främmande inför), och även berättelserna handlar huvudsakligen om människan och naturen. Viktigare än handling och människoteckning är de visuellt fångade detaljerna, den lyriska tonen och berättarens sökande efter ett svar på livets gåtor ("att förstå det ogripbara, som bara Gud vet — mysteriet med meningslösheten och på samma gång betydelsefullheten hos allt jordiskt").

Bunin anslöt sig till Gorkijs förlag Znanie, som utgav flera av hans följande böcker, men han höll sig utanför politik och polemik. 1910 väckte han dock uppmärksamhet med romanen *Byn,* en mörkt lyrisk stämningsmålning (den har också undertiteln "poem", inte "roman", precis som Gogols Döda själar) av stagnation, konservatism och råhet, riktad mot den tidigare romantiseringen av den ryske bonden och den ryska landsbygden. Året därpå (1911) kom *Suchodol,* ett av Bunins bästa och mest tillgängliga verk, där den lyriska stilen lyckligt förenas med krönikan om en godsägarfamilj.

I novellen *Herrn från San Francisco* (1915), Bunins mest kända, vidgas perspektivet till allmän kulturpessimism. En amerikansk miljonär kommer till Neapel för att njuta av tillvaron och sina pengar, får slaganfall och dör på

Capri, varefter han forslas hem i en trälåda avsedd för mineralvattensflaskor. Det är en skicklig och suggestiv berättelse om livets korthet och guldets och maktens förgänglighet. Bunin arbetar här med — en ibland alltför övertydlig — symbolism och ironisk kontrastering: mot överklassens liv ställs några enkla bönder med deras närhet till naturen och enkla gudstro, och när ångbåten — som bär namnet Atlantis — på vägen hem passerar Gibraltar i mörkret, sitter Satan på klippan och skrattar.

Som så många andra exilförfattare hängav sig Bunin åt "den bittra och ljuva drömmen om det förflutna", så i den självbiografiska romanen *Arsenevs liv* (1927—29) eller pubertetsstudien *Mitias kärlek* (1925). I dessa verk, liksom i många av hans senare berättelser, där stilen utvecklas mot allt större lyrisk stramhet och koncentration, utgör kärleken ett huvudtema. *Mörka alléer* (1943) varierar sålunda i trettiosex små novelletter ett och samma tema: att mötas och skiljas. För Bunin är kärleken det enda som kan ge någon form av mening åt en meningslös tillvaro. Den drabbar som ett blixtnedslag eller solsting (*Solsting* är titeln på en av hans mera kända noveller), men den är en flyktig gäst och bör så förbli: varje försök att dra ut lyckans korta ögonblick resulterar i tristess eller katastrof.

Maxim Gorkij — proletärförfattaren

"Det är en i högsta grad misstänkt person: beläst, utmärkt stilist, har vandrat genom nästan hela Ryssland (huvudsakligen till fots)." Signalementet är Alexej Maximovitj Pesjkovs, utfärdat av den tsaristiska polisen 1898, samma år som författarpseudonymen *Maxim Gorkij* (1868—1936) blev bekant för hela det litterära Ryssland genom den första samlade upplagan av hans noveller. Själv lämnade Gorkij åtskilliga år senare en utförligare bild av sig själv i tre böcker om sin barndom och ungdom: *Min barndom* (1913—14), *Ute i världen* (1915), *Mina universitet* (1923). Från dem — och de filmer som gjordes efter böckerna — är han välkänd för hela världens läsare: den fattige pojken med sin klara blick och sin bildningslängtan, som växte upp till proletären med slokhatten, vandringsstaven

och ett hjärta fyllt på samma gång av harm över samhällets orättvisor och ljusa drömmar om den arbetande människans upprättelse och seger.

Hans väg både till bildning och författarskap var alltså autodidaktens, den självlärdes. Efter den första tryckta berättelsen, *Makar Tjudra* (1892), följde en lång rad andra som berättar om hans vandringsår längs de ryska landsvägarna och de människor han mött. I början romantiserar han gärna sina luffare och trashankar och deras till synes fria liv, men han ser dem också sådana de verkligen var: fattiga, apatiska människor, offer för överbefolkningen på landsbygden och den ryska industrialiseringens konjunkturvågor, förande en hård, tröstlös tillvaro, utan hopp om något bättre.

Det var naturligt att han skulle göra gemensam sak med den ryska arbetarrörelsen. Gorkijs vitala, trotsiga författarskap väckte debatt och beundran: han blev snabbt en av Rysslands mest populära författare och den symbol för kampen mot det tsaristiska samhället som man då behövde. En livslång vänskap med Lenin inleddes, och han stödde bolsjevikerna ekonomiskt. I samband med en blodigt nedslagen studentdemonstration i Petersburg 1901 kom dikten *Stormfågeln,* en symbolisk revolutionsfanfar. 1900 tog han hand om förlaget *Znanie* (Kunskap), som propagerade för en socialt medveten litteratur och uppmuntrade författare från arbetar- och bondeklasserna. För Konstnärliga teatern skrev han pjäser som angrep borgarna (t. ex. *Småborgare,* 1901). Men sin största framgång som dramatiker vann Gorkij med *Natthärbärget* (1902), en pjäs om vinddrivna existenser och deras längtan efter ett bättre liv. Pjäsen spelades långt utanför Rysslands gränser och gav honom europeisk berömmelse.

Under revolutionen 1905 häktades Gorkij, satt en tid i Peter-Pauls-fästningen i Petersburg men frigavs efter en storm av protester från hela världen. Följande år lämnade han Ryssland och for till Amerika för att skaffa pengar för revolutionens sak i Ryssland. Resan blev närmast ett fiasko. Det upptäcktes att den kvinna som medföljde honom inte var hans lagvigda hustru, han kastades ut från sitt hotell, banketterna till hans ära inställdes och kulturpersonligheterna vände honom ryggen. Gorkij svarade med en rad kri-



"Människan — det är något fenomenalt. Så stolt det låter: *Män-ni-skan!* Man skall vörda människan! Inte beklaga henne... inte förnedra henne med medlidande... nej, vörda och högakta henne!" Det är den livsbejakande filosofi vagabonden Satin här utvecklar för sina "medlogerare" — en brokig bit av mänskligheten — i Natthärbärget, Gorkijs dramatiska mästerverk, som fick sin urpremiär på Konstnärliga teatern i Moskva 1902 i Stanislavskijs iscensättning och med honom själv i rollen som anarkisten Satin (mittfiguren).

tiska reportage om Amerika *(Den gula djävulens stad, Tristessens rike)*.

Tillbaka i Europa slog han sig ner på Capri, där hans villa snart blev en samlingspunkt för ryska författare och revolutionärer. En amnesti gav honom möjlighet att 1913 vända tillbaka till Ryssland och åter engagera sig i det litterära och politiska livet. Han välkomnade tsardömets fall 1917 och senare bolsjevikernas maktövertagande men förhöll sig länge starkt kritisk mot framförallt den terror som drabbade de intellektuella. Genom hans personliga insats räddades både människor och kulturminnesmärken. 1921 återvände han, närmast av hälsoskäl, till Capri men kom tillbaka till Moskva 1928 och firades som en nationalhjälte. Han fick i uppgift att ställa sig i spetsen för den omläggning av kulturlivet som följde med femårsplanernas industrialiseringsperiod och lansera den "socialistiska realism" som partiet satsade på. Det är uppenbart att han — ofta utan att ana det — utnyttjades av partiet för dess speciella politiska syften, men han synes samtidigt — liksom efter 1917 — ha sökt mildra konsekvenserna av 30-talets utrensningar, deportationer och arkebuseringar, denna gång med föga framgång. Hans död är fortfarande omgiven av mystik — på sin tid avrättades en grupp med säkerhetschefen i spetsen för att ha bragt Gorkij om livet.

Gorkijs författarskap är mycket omfattande men ojämnt. Där finns en frisk aptit på livet och människorna, en vital berättarstil, en äkthet i realismen och ett brokigt galleri av ryska typer. Av hans många romaner bör nämnas *En mor* (1907), den första skildringen av den ryska arbetarrörelsen och 1905 års revolution, men det är samtidigt en medveten tendensroman som främst bärs upp av sitt indignerade patos — i dagens Sovjet ser man den gärna som det första exemplet på vad man kallar socialistisk realism. *Artamonovs* (1925) är ett av de mera lyckade försöken att sätta in den värld av småborgare och köpmän, som han var väl förtrogen med, i ett socialt och historiskt sammanhang. I *Klim Samgins liv* (1927—36) ville han göra detsamma med den ryska intelligentian, men misslyckades: denna ambitiösa krönika, som vid hans död förelåg oavslutad i fyra band, är förvånansvärt torr och tråkig. Någon stor romanbyggare var

inte Gorkij, inte heller någon mera inträngande psykolog, och den ibland tydliga polemiska eller didaktiska undertonen kan kännas påträngande.

Kärnan i Gorkijs författarskap är och förblir den självbiografiska trilogin. *Min barndom* är en av den ryska litteraturens klassiska barndomsskildringar, och de följande delarna har bildat mönster för proletära bildningsromaner i många länder. En del av hans berättelser om proletärer och "barfotingar" tillhör också det bestående, inte bara som historiska dokument — de har det självupplevdas tidlösa friskhet och äkthet.

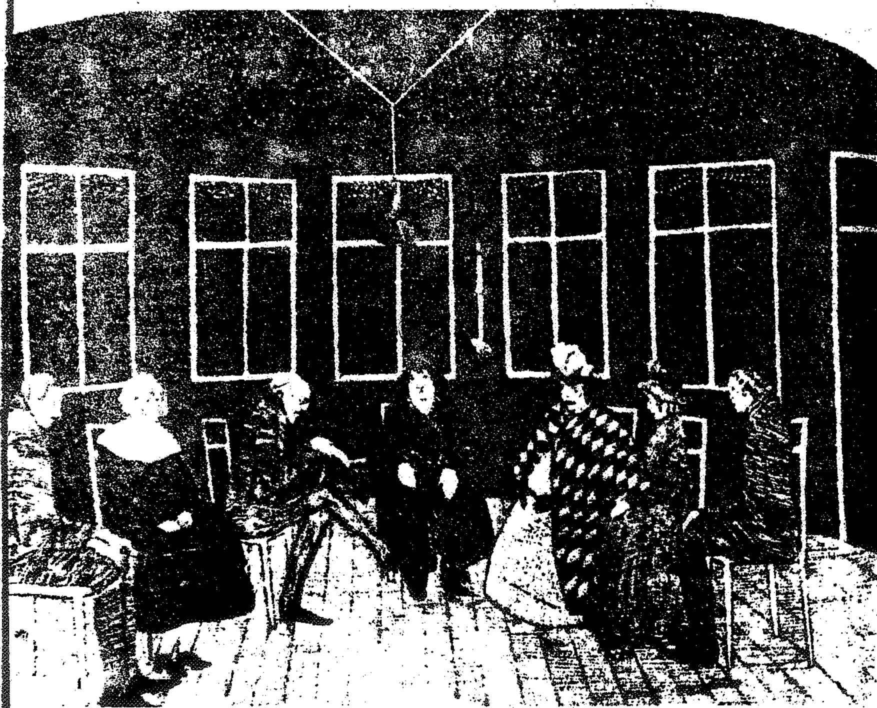
"Andrejev säger bu"

"Andrejev säger bu, men jag blir inte rädd." Orden är Tolstojs och gällde *Leonid Andrejev* (1871—1919), en författare som hade en ovanlig förmåga att få publiken kring sekelskiftet att reagera. Tolstoj kände sig inte skrämd av Andrejevs pessimistiska skräckvisioner, men Tolstojs fru gjorde det: i en insändare till den konservativa tidningen Ny Tid beskyllde hon Andrejev för att vältra sig i smuts och skamlöshet.

Året var 1902 och Andrejev hade publicerat två noveller, *Avgrunden* och *I dimman*. Den ena handlade om våldtäkt, den andra om könssjukdomar. Det var två år innan Tjechov dog, men den ryska prosan började redan lämna hans lågmälda, lyriska stil. Man krävde skarpare färger och djärvare grepp. Andrejev var en av dem som framgångsrikt utmanade konventionerna, i fråga om både innehåll och form.

Uppståndelsen kring de två novellerna gav Andrejev, dittills mest känd som kriminalreporter, en berömmelse som snabbt växte. Vid sidan av Gorkij framstod han som den unga litteraturens största löfte. Hans popularitet antog för sin tid häpnadsväckande proportioner. Berättelsen *Det röda skrattet* (1905), en symbolisk krigsvision inspirerad av rysk-japanska kriget, gick omedelbart ut i en upplaga på 60 000 exemplar, och av hans skådespel *Kung Hunger* (1908) såldes 18 000 på en enda dag.

Allt detta berodde inte bara på att det ständigt, till hans egen belåtenhet, stod sensation kring hans namn. Det fanns



En människas liv, Andrejevs symboliska drama om ett människoliv från födelse till död, presenterat och kommenterat av en mystisk grå figur — Gud eller ödet — uppfördes på Konstnärliga teatern i Moskva i en effektfull, drömartad iscensättning av V. E. Meyerhold 1907. På denna scenbild från första akten, en tuschteckning av V. E. Jegorov, ses släktingarna som kommer på besök hos människans far för att lyckönska honom till den länge väntade sonens födelse.

något i Andrejevs verk som talade till den intellektuella publiken under de socialt och politiskt oroliga åren före 1917: en stämning av apokalyps och undergång, en känsla av instängdhet och återvändsgränd, åskådliggjord i lättfattliga symboler som muren, det stängda rummet, fängelset, det mänskliga kraniet. "Vansinne och fasa" — så börjar och slutar Det röda skrattet. Vansinne och fasa är människans sätt att reagera på en värld som hon inte förmår behärska med förnuftet och där dunkla drifter eller yttre krafter driver sitt spel med henne. Livet är en meningslös, grotesk mardröm, men någon gång, inför dödens visshet —

som i *En berättelse om sju hängda* (1908), en skildring av några terroristers och mördares väntan på avrättningen — kan det hända att murarna faller och människan "ser ut över livet och döden, slagen av prakten och skönheten i detta storartade skådespel".

I *Staden* (1902) träffas två ämbetsmän varje år på nyårsmottagningen hos chefen. De känner inte varandra, frågar aldrig efter varandras namn eller yrke, utbyter opersonliga artigheter. Så går år efter år, och först när den ene inte längre kommer frågar den andre värdfolket efter hans namn. Men de vet inte vem han är. Novellen blir — som många av Andrejevs korta berättelser — en symbolisk saga om livet och människans ensamhet och främlingskap. Ibland börjar Andrejev realistiskt för att låta handlingen steg för steg anta symboliska proportioner. *Tjuven* (1904) handlar om en ficktjuv som stjäl en börs på en järnvägsstation och gömmer sig undan på tåget. Men han tror att han blivit igenkänd och att två konduktörer genomsöker tåget efter honom. Han flyr från vagn till vagn undan sina verkliga eller inbillade förföljare, tills det inte finns någon utväg längre: under försöken att klättra upp på taket till den sista vagnen faller han av och krossas under ett framrusande tåg på parallellspåret. Så blir detta en bild av människan, jagad av okända krafter mot det oundvikliga slutet: döden. I en rad skådespel — *En människas liv* (1907), *Svarta masker* (1908), *Anatema* (1909) — framträder människorna som namnlösa masker eller typer mot bakgrunden av det mörka himlavalvet eller rummets fyra väggar och spelar sitt eviga spel om liv, kärlek, ensamhet och död. Vi är här långt borta från Tjechovs psykologiska realism — även om Andrejev hade förbindelser med både symbolisterna och gruppen kring Gorkij, förefaller expressionist vara den mest träffande karakteristiken av honom, särskilt när det gäller skådespelen.

Sin pessimistiska livssyn presenterar Andrejev med en stil som söker dramatiskt följa innehållet och förstärka läsarens intryck av skräck. Ett särskilt urval av expressiva och känsloladdade ord, hyperboler, symboliska ledmotiv, en retorisk syntax som staplar meningarna på varandra — allt är avsett att hamra på läsarens nerver. Det är en stil som har sina uppenbara risker, och hans verk undgår inte en prägel

av monotoni och effektsökeri. Det hindrar inte att han både genom sina teman och sin stil är en intressant — och ofta orättvist förbisedd — representant för de nya tendenser kring sekelskiftet som sökte både förnya och förändra den realistiska traditionen i rysk prosa.

Andrej Belyjs Petersburg

Den ryska symbolismen var framförallt en poetisk skola. Men den frambragte också intressanta försök att förnya den ryska prosan och bryta den traditionella realismens mönster. I *Fjodor Sologubs,* pseudonym för Fjodor Teternikov (1863—1927), noveller härskar en drömlik stämning, verkligt och overkligt går över i varandra och stilen är poetiskt suggestiv. Sin stora framgång vann han emellertid med romanen *En liten djävul* (1907). Inflytande från både Gogols groteska realism och Dostojevskijs djuppsykologi blandas i denna studie av en landsortslärares förfall: besatt av ett sadistiskt behov att plåga andra, erotisk perversitet och förföljelsemani glider han steg för steg in i ett maniskt tillstånd som slutar med att han mördar sin bäste vän. Men Sologub syftar inte bara till fördjupad psykologisk realism eller dekadent chockverkan. Bakom ligger en konsekvent livssyn, som också möter i hans berättelser och dikter, en för symbolismen karakteristisk syn på livet: verkligheten är grå, trist och ond, behärskad av Satan, men bakom den skymtar en skönhetens ljusa värld, anad i fantasins skapelser och rena barnasinnen ("Levande är barnen, endast barnen").

Den mest betydande av symbolismens prosaister var *Andrej Belyj* (jfr s. 429), och huvudverket bland hans romaner är *Petersburg.* Den föreligger i två versioner, en från 1913—14 (i bokform 1916) och en från 1922. Den senare är en förkortad, stilistiskt neddämpad version med vissa tematiska förändringar — det är vanligen den som ligger till grund för översättningar till olika språk.

Petersburg har alltid varit ett fascinerande ämne för ryska diktare: Pusjkins Bronsryttaren och Spader dam, Gogols Petersburgsnoveller, Dostojevskijs romaner. Staden som Peter den store skapade bland de ingermanländska träs-



Den skräckstämning som är välkänd från flera av Gogols och Dostojevskijs Petersburgsskildringar går igen i denna illustration av M. Poljakov till Andrej Belyjs allegoriska roman Petersburg.

ken, med sina raka gator som dragna med linjal, sina klassicistiska palats och ämbetsbyggnader, sin västerländska atmosfär, har ofta förefallit de ryska författarna som en overklig, fantastisk skapelse. Sådan är den också i Belyjs roman,

som hela tiden anknyter till den tidigare traditionen kring Petersburg och arbetar med öppna och dolda anspelningar på den.

Tidpunkten är 1905 och handlingen aktuell: ett planerat attentat mot en minister (vissa detaljer i romanen har tydlig anknytning till historiska händelser och gestalter). Mot varandra står den tsaristiska byråkratin och en grupp anarkistiska terrorister men också far och son: den som fått i uppdrag att mörda Apollon Ableuchov är hans egen son Nikolaj. På uppdrag av gruppen för han med sig hem en bomb gömd i en sardinburk, placerar den i faderns rum och utlöser tidsmekanismen. Under det dygn huvuddelen av romanens förvirrade handling utspelas tickar bomben hela tiden i bakgrunden. Till slut exploderar den men utan att skada någon.

Så långt kan man läsa romanen som ett slags allegori över 1905 års misslyckade revolution. Men bakom den yttre handlingen ligger en annan tolkning, som var viktigare för Belyj. Far och son representerar två krafter som kämpar om Petersburg. Fadern, som älskar ordning, symmetri, precision och räta linjer, står för förnuft och petrifierad tradition, medan sonen är kaos, eld, anarki. Båda dessa krafter är — enligt Belyjs anknytning till antroposofiskt tänkande — onda, och resultatet av deras tvekamp kommer att bli Petersburgs undergång. En Kristusgestalt skymtar då och då på gatorna men förmår ingenting uträtta: de sataniska krafterna har Petersburg i sitt våld.

Och med Petersburg störtar hela Europa samman i rök och aska. I apokalyptiska visioner frammanar Belyj Västerlandets undergång:

> All jordens folk skall under dessa dagar fly från sina hemtrakter. En väldig strid skall inledas, en strid som aldrig skådats på jorden. Gula asiatiska horder skall bryta upp från sina nuvarande trakter och purpurfärga de europeiska fälten ... Och den sista solen skall denna dag stråla över min fädernejord.

Samtidigt som Belyj anknyter till den klassiska ryska romanen bryter han radikalt med dess berättarteknik. Han gör det främst på två områden. Framförallt är det berättarens roll. Vad vi möter är inte den objektive berättaren, som hela tiden håller sig i bakgrunden och låter sina gestalter

tala för sig själva. Från första sidan är berättaren en av romanens huvudfigurer, som vänder sig till läsaren, kommenterar, skämtar, styr och ställer. Han leker med olika stilar: än är han lyrisk-patetisk, än försöker han arbeta upp en spänning, än släpper han sig lös i satir, ironi och grotesk humor. Denna uppfattning om berättarens roll — som kan erinra om romantikens prosa — var typisk för symbolismen: en objektiv framställning av verkligheten är en illusion, det enda möjliga och sanna är diktarens subjektivt visionära värld.

Det andra moment som tillför prosan något nytt är Belyjs inställning till språket. Också språket utgör en viktig faktor i romanens struktur. Det lever och förändras ständigt i berättarens lekfulla monologer till läsaren: ordlekar, nybildade ord, stilparodier, klangeffekter, ledmotivartade upprepningar. Vissa avsnitt är starkt rytmiserade och kan läsas som anapester. Andra spelar med serier av vokal- och framförallt konsonantljud: medan exempelvis l-ljudet får karakterisera den polerade miljö där Ableuchov rör sig, symboliserar p-ljudet den undertryckta explosiva kraften hos revolutionärerna.

De flesta av Belyjs övriga romaner har en självbiografisk bakgrund där hemmet och fadersgestalten dominerar. I en trilogi har han dessutom gett en intressant om också subjektiv bild av det litterära livet i Moskva och Petersburg kring sekelskiftet: *På gränsen mellan två sekler* (1930), *Sekelets början* (1933), *Mellan två revolutioner* (1934). Av särskilt intresse är den lilla romanen *Kotik Letajev* (1917), en skildring av hur ett tre-fyra års barn steg för steg upptäcker verkligheten och därigenom — i anslutning till Belyjs filosofiska idéer — i själva verket genomlever hela mänsklighetens tidigare historia. Liksom Petersburg är den skriven på en rytmisk prosa, rik på metaforer, klangeffekter, färgsymbolik och ledmotivteknik.

Belyj började som poet och symbolismens teoretiker, men det är som prosaförfattare han kom att utöva ett inflytande på den följande generationen. Tiden var mogen — i Ryssland som överallt i Europa — för en förnyelse av den realistiska romanen, och Belyjs form- och stilexperiment togs upp av en ung generation prosaister som skulle sätta sin prägel på litteraturen efter revolutionen 1917.